

TC  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
Yüksek Lisans Tezi

**GÜNCEL SANATTA VE FOTOĞRAFTA KÜRATÖRLÜK KAVRAMI**

Hazırlayan  
Özlem TEZCAN

Danışman  
Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR

İZMİR/2019

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Güncel Sanatta ve Fotoğrafta Küratörlük Kavramı” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.



**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Özlem TEZCAN'nın "Güncel Sanatta ve Fotoğrafta Küratörlük Kavramı" konulu tezini incelenmiş ve aday ...../...../...../ tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN**

ÜYE

ÜYE

## ÖZET

Küratörlük kavramının ortaya çıktığı Roma döneminden günümüze kadar geçen süreç içerisinde değişen ve gelişen küratörlük kavramı, özellikle Güncel Sanat'ın etkili bir aktörü konumundadır. Avangard Hareketle birlikte etkinliğini arttıran ve bir sanat formuna dönüşen fotoğrafla birlikte Güncel Sanat içerisinde bir anlatım oluşturan küratörün rolü, tarihsel süreci içerisinde ele alınarak değişimi ve gelişimi önemli küratörler ve sergiler üzerinden anlatılmaktadır.

Güncel Sanat ve Fotoğraf olarak iki ana başlıkta ele alınan tez, küratörün koruma, saklama ve sergileme rolünün yanında bir anlatı oluşturma rolünü de irdelemektedir. Bu rolün etkinliğini aktarmak amacıyla fotoğraf tarihinin etkili isimleri, küratörün çıkış rolüne uygun olarak harika kabineleri şeklinde yeniden yorumlanarak günceli yakalamak amacıyla sanatsal bir sergi olarak düzenlenmesi sağlanmıştır.



## **ABSTRACT**

The concept of curatorship; which has been changing and developing during the period since its inception in the Roman times is an effective actor, especially in Contemporary Art. The role of the curator, which increased its effectiveness with the Avant-Garde Movement and established a narrative in Contemporary Art with photography that turned into an art form, is discussed within the context of its historical process and its change and development is told through important curators and exhibitions.

The dissertation, which is comprised of the two main parts of Contemporary Art and Photography, not only examines the roles of the curator of preserving and exhibiting but also the role of establishing a narrative. In order to improve the effectiveness of this role, influential names in the history of photography are reinterpreted as Cabinets of Curiosities as suitable for how the role was born and, in order to capture the contemporary cabinets, organized as an artistic exhibition.

## ÖNSÖZ

Sanatın üretim ve yaratıcılık kısmıyla idare, yönetme kısmı arasındaki diyalektik mücadelenin son yıllardaki arabulucusu olarak görülen küratörlerin son yüzyılın sanat anlayışının oluşmasındaki etkin rolleri, sanatın faaliyet alanını küratörlerin özelinde çalıştıkları farklı alanlara doğru yönlendirebilme güçleri nedeniyle tartışılan bir konumdadır. Yaptıkları sempozyumlarla, yayınlarla ve sergilerle oluşturulan anlatımların küreselleşen dünya üzerindeki etkisi, küratörün gücünü arttırdığı gibi ekonomik, politik ve kültürel etkileri de beraberinde getirir. Kültür endüstrisi içindeki itici gücü yakından incelemek ve tarihsel süreçler içerisinde kendi küratöryel pratiklerimi geliştirmek amacıyla başladığım tez çalışmam, bir sergiyi ele alırken ortaya konulması gereken dinamikleri, yöntemleri yeniden değerlendirmem için bir fırsat yarattı.

Bu bakımdan çalışmam boyunca bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan tez danışmanın, değerli hocam Doç.Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR'e, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bilgisinden ve deneyimlerinden beni mahrum bırakmayan, her türlü desteğiyle çalışmamda beni yüreklendiren sevgili hocam Prof. Dr. R. Simber ATAY'a çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTARCT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

### 1.BÖLÜM

#### GÜNCEL SANATTA KÜRATÖRLÜK

1.1 Küratörlüğün Tarihsel Kökleri.....	4
1.1.1 Özel Koleksiyonların Ortaya Çıkışı ve Küratöryel Pratikler.....	6
1.1.2 Özel Koleksiyonlardan Kamusal Sergilere Küratöryel Pratikler.....	9
1.1.3 Kamusal Müzelerde Küratör yel Pratikler.....	12
1.1.4 Modernliğin Temsili: Evrensel Sergiler.....	18
1.1.4.1 Sonderbund Sergisi.....	22
1.1.4.2 Armory Show .....	23
1.2 Avangard Harekette Küratöryel Pratikler .....	25
1.2.1 Sanatçı Küratörlerin Ortaya Çıkışı.....	25
1.2.2 Avangarta Karşı Küratöryel Bir Pratik: Dejenere Sanat Sergisi.....	30
1.3 Amerikan Modernizm’de Küratöryel Pratikler.....	32

<b>1.4 Bağımsız Küratörlerin Ortaya Çıkışı.....</b>	<b>37</b>
<b>1.4.1 Bağımsız Sanatçı İnsiyatifleri ve Kooperatif Galeriler.....</b>	<b>38</b>
<b>1.4.2 Documenta Sergileri ve Küratörün İktidarı.....</b>	<b>39</b>
<b>1.4.3 Küreselleşen Dünyada Küratör.....</b>	<b>46</b>

## **2.BÖLÜM**

### **FOTOĞRAF KÜRATÖRLÜĞÜ**

<b>2.1 Fotoğraf Sanat İlişkisi ve Erken Küratöryel Pratikler.....</b>	<b>51</b>
<b>2.1.1 Alfred Steglitz ve Galeri 291'in Faaliyetleri.....</b>	<b>56</b>
<b>2.1.2 Fotoğrafta Yeni Vizyon ve Küratöryel Bakış Açısı.....</b>	<b>58</b>
<b>2.2 MOMA Fotoğraf Departmanının Küratöryel Pratikleri .....</b>	<b>62</b>
<b>2.2.1 Edward Steichen ve Propaganda Aracı Olarak Küratörlük.....</b>	<b>63</b>
<b>2.2.2 John Szarkowski ve Küratöryel Pratikleri.....</b>	<b>66</b>
<b>2.3 Fotoğrafın Kavramsallaşması ve Küratöryel Yaklaşımlar.....</b>	<b>68</b>
<b>2.3.1 Yeni Topografyalar: İnsan Eliyle Değişmiş Manzaralar Sergisi.....</b>	<b>69</b>
<b>2.3.2 Transformer: Travesti'nin Yeniden Önerisi.....</b>	<b>70</b>

### 3.BÖLÜM

#### DÜNYANIN YEDİ HARİKASI SERGİSİ PROJESİ

3.1 Projenin Tanımı.....	72
3.2 Gelişim Süreci.....	73
3.2.1 1. Harikalar Kabinesi “Adem”.....	74
3.2.2 2. Harikalar Kabinesi “Muğlak Işıklar”.....	75
3.2.3 3. Harikalar Kabinesi “ Romalı Kralın Çikolatası”.....	77
3.2.4 4. Harikalar Kabinesi “Hakikatin Temsili”.....	78
3.2.5 5. Harikalar Kabinesi “Denizdeki Hareket”.....	81
3.2.6 6. Harikalar Kabinesi “ Onto-Nihil”.....	83
3.2.7 7. Harikalar Kabinesi 011000110110000101100111011001000110000101110...85	
3.3 Zihinsel Sergi Serüveni.....	87
3.4 Projenin Tekniği.....	87
3.5 Sergileme.....	88
SONUÇ.....	89
KAYNAKÇA.....	94
ÖZGEÇMİŞ	

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1	Ole Worm'un Cabinet of Curioitesi.....	6
Şekil 2	François-Joseph Heim, Les Salon, 1874.....	9
Şekil 3	British Museum, ön cephe görünüşü.....	14
Şekil 4	Kristal Saray'ın ön cephe illüstrasyonu.....	19
Şekil 5	Armory Show, 1915.....	24
Şekil 6	Birinci Uluslararası Dada Fuarı.....	26
Şekil 7	Uluslararası Sürrealizm Sergisi, 1938.....	29
Şekil 8	Sürrealizmin İlk Bildirisi Sergisi, Marcel Duchamp'ın Yerleştirmesi.1942...34	
Şekil 9	Frederich Kiesler, Soyut Sergiler Salonu, Art This Century Gallery, 1942...35	
Şekil 10	Photo- Secession Sergisi, Küçük Galeri 1906.....	57
Şekil 11	FiFo Sergisi, Sovyet Salonu, tasarım El Lissitzsky, 1929.....	61
Şekil 12	Wayne Miller, Edward Steichen, İnsanlık Ailesi Maketiyle, 1955.....	64
Şekil 13	Yeni Belgesel Sergisi, MOMA Arşivinden, 1960.....	67
Şekil 14	1.Harikalar Kabinesi "Adem".....	74
Şekil 15	2.Harikalar Kabinesi "Muğlak Işıklar".....	76
Şekil 16	3.Harikalar Kabinesi "Roma'lı Kralın Çikolatası".....	78
Şekil 17	4.Harikalar Kabinesi "Hakikatın Temsili".....	80
Şekil 18	5.Harikalar Kabinesi "Denizdeki Hareket".....	82
Şekil 19	6.Harikalar Kabinesi "Onto-Nihil".....	84
Şekil 20	7.Harikalar Kabinesi "011000110110000101100111011001000110000101110011"....	86

## GİRİŞ

Sanatsal faaliyetler içerisinde kullanılan ve dönemsellik ifade eden neyin ne olduğunu ifade eden tanımlamalar içerisinde Türkiye’de sıklıkla karşılaştığımız tartışmalardan biri “Güncel Sanat” ve “Çağdaş Sanat” arasındaki tanımlama sorunudur. Çağdaş Sanat, Güncel Sanat, Günümüz Sanatı gibi tanımlamaların sıklıkla yapıldığı ülkemizde tezimin de başlığında aynı sorunun yaşanmaması amacıyla öncelikle bu ayrımını yaparak, tezimde belirtmek istediğim yaklaşımların, sanatsal pratiklerin ve sergilerin kapsadığı alanı belirlemek istiyorum.

1990’lardan itibaren küratörler, yazarlar ve sanatçılar tarafından bilinçli olarak kullanılan Güncel Sanat ifadesi, çağdaşlık ve modernite arasındaki bağın ülkemiz üzerindeki politik algılanma biçimine dayandırılıyor. Güncel Sanat, yakın geçmişe hatta bugüne ait sanat yapıtları için kullanılırken Çağdaş Sanat, kabaca 1960’lardan günümüze kadar içinde tüm kırılma ve kopuşları barındıran Modernizmin bir parçası olarak tanımlanıyor (Gen, 2012). Küratör Vasıf Kortun’a göre, actuel yani güncel anlamına gelen, burada ve şimdi ile başlayan Güncel Sanat ile contemporary yani çağdaş anlamına gelen ve moderniteyle yakın ilişki içerisinde olan yaşanan anda var olmayan bir zaman dilimini temsil ediyor (Kortun, 2018, s. 48). Bu yaklaşım, güncel ve çağdaşın modernle beraber düşünülmesiyle belli ayrımlara neden olurken Güncel Sanat ve Çağdaş Sanat’ın ifade ettiği kapsamı bulanıklaştırıyor. Bu nedenle tezin yazım sürecinde bu muğlak durumu ortadan kaldırmak için Moderniteyle birlikte algılanan Çağdaş Sanat pratikleri inceleme altına alındı ve Çağdaş Sanat ifadesi olarak kullanıldı.

Roma İmparatorluğu döneminde kendi işlerini idare edemeyecek durumda olan kişilere vekillik eden kişi anlamına gelen küratörün günümüzdeki anlamı, sanat eserlerinin sergilenmesi yoluyla yeni harekete geçen fikirleri ifade eden, kavramlar arasında bağlantı kuran anlatıcı olarak değişse de özündeki koruma, kapatma ve yönlendirme tanımlamaları değişmemiştir. Çağdaş Sanat’ta küratör, sergi yapımı yoluyla sanatsal anlamın üretiminde önemli rol oynayan bir unsur haline gelirken, kurumsal bürokrasi, piyasa güçleri, sanatsal temsil ve kamu arasındaki arabuluculuk görevi nedeniyle sanatsal anlamın inşasında da etkilidir. Sanatsal arabuluculuk biçimi olarak küratöryel çalışma geleneksel bakış açısıyla incelendiğinde içselleştirilmiş

diyaloglar, sanatsal kodlar ve sözleşmelerden ibaret görülse de, özellikle Güncel Sanat'ta küratörün çağdaş sanat eserlerini halka nasıl sunacağı hakkındaki bilgisi, sanatsal nesnelere kendi anlatım biçimleri içerisindeki etkisine göre yorumladıkları söylenebilir (Acord, 2010, s. 447) .

XIX. yüzyılda modern müzelerin ortaya çıkmasıyla başlayan standartlaşmayla başlayan küratörlük, sanatçının ve onun eserlerinin değeri üzerinde etkili bir hale gelmeye başlamasıyla beraber tartışmaya açılan bir alan oldu. Sanat nesnesinin statüsü ve estetik algısının Avangart hareketle birlikte sorgulanması ve değişmesi, diğer disiplinlerle diyalog halinde olma ihtiyacı küratör kavramının yeniden gündeme gelmesine neden oldu. Geleneksel sanat küratörleri, tarihsel bir perspektif içinde sergiler düzenlerken, 1960'lerden itibaren Modern Sanat dünyası içerisinde yeni bir küratör çeşidi ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu küratörler, sergi formatının niteliğini deneyimleyerek eleştirel bir yaklaşım getirdiler. Belirli galeriler, müzeler gibi kurumlarda çalışan ve kurum tarafından yürütülen politikaya bağlı olarak seçki düzenleyen küratörlerin yanında 1960'lerden itibaren bağımsız olarak çalışan, serbest yaratıcılık kavramıyla ilgilenen, sergileme yapılacak galeri ya da kurumlarla sanatçılar arasında bağlantı oluşturan Bağımsız Küratörler ortaya çıkmaya başlamıştır. 1960'larda etkisini arttıran Neo Avangart yaklaşım, bir sahne yapımcısı ya da orkestra şefine benzeyen bu yeni küratör çeşidini, geçici, tarihsel olmayan, yeni yetenekleri keşfetmeye odaklı ve sanat eserlerinin birbirleriyle diyalog içerisinde olmasına dayalı sergileme yaklaşımına yöneltmiştir. Modern ve Çağdaş Sanat'taki sergileme süreçlerini derinden etkileyen bağımsız küratörler, aynı zamanda politik ve ekonomik boyutlarıyla sanatın küreselleşmesinde etkili bir figür haline gelmişlerdir.

Yeni küratörlerin bakış açısıyla birlikte sanatçıların eserleri üzerinden yeni anlam katmanları ortaya çıkmaya başlamış, sanatsal yaratım sürecinin dışında deneysel ve fiziksel olarak müdahale edilebilir yeni bir sürecin ortaya çıktığı görülmektedir. Neo Avangart içerisinde sanatçıların kullandığı etkili bir anlatım aracı haline gelen fotoğraf, fiziksel müdahaleye açık ve anlam üretmedeki etkisi nedeniyle sanatçılar, editörler ve küratörler tarafından tercih edilen bir medyum olmuştur. Bu noktada fotoğrafın ortaya çıkardığı yeni etkileşim biçimleri, farklı disiplinlerle olan bağlantısı fotoğrafın da küratöryel anlamda değerlendirilmesi gerekliliğini gözler önüne sermiştir.



Güncel Sanat ve Fotoğrafta Küratörlük Kavramı tezinin ilk bölümünde, Roma İmparatorluğu döneminden başlayarak küratörlük kavramının tarihsel süreci, işlevi ve kurumsallaşması ele alınacaktır. Emperyalizmin bir sonucu olarak ortaya çıkan yeni ulus-devlet anlayışının inşasında etkili role sahip olan müzelerin, kültür inşasındaki yeri değerlendirilerek, koleksiyonların oluşmasında küratörün yeri sorgulanacaktır. Avangard Hareketle birlikte sanatın sorgulanması, yeni ifade şekillerinin ortaya çıkmasıyla ortaya çıkan sergiler örnek alınarak küratöryel yaklaşımlara yer verilecektir. 1960'lardan sonra geleneksel bakış açılarını kıran yeni küratörlerin organize ettiği sergiler, bianeller, fuarlar mercek altına alınarak Çağdaş Sanat'ın oluşumunda etkisi sorgulanacaktır.

Tezin ikinci bölümünde XX. Yüzyılın en önemli temsil araçlarından biri olan fotoğrafın ortaya çıkışıyla sanat olarak tarihi, estetik nitelikleri çerçevesinde başlayan tartışmalara yer verilerek, galeri, müze, müzayede evleri gibi sanat kurumları arasındaki ilişkisi fotoğraf küratörlüğü bakımından ele alınacaktır. Fotografik imgenin ortaya çıkmasıyla birlikte başlayan, sanatın ve sanat eserinin ne olduğu ile ilgili tartışmalar tarihsel perspektif içerisinde ele alınacak, düzenlenen fotoğraf sergilerinde fotoğraf küratörlüğünün ortaya çıkışı incelenecektir. 1960 sonrasında özellikle de Kavramsal Sanat içerisinde etkili bir ifade aracı haline gelen fotoğrafın Çağdaş Sanat'la ilişkisi, yeni küratöryel bakış açılarıyla ele alınarak değerlendirilecektir. Küratörlüğün inşa edilen bir endüstri haline dönmesi ve küratörün değişen rolü sorgulanacaktır.

Tezin son bölümünde, küratörün anlatıcı olarak rolüne dikkat çekmek amacıyla fotoğraf tarihinden kendi pratiklerime dayanarak seçtiğim, sanal olarak yeniden ürettiğim ve düzenlediğim yedi ayrı harikalar kabinesi üzerinden fotoğraf tarihini yeniden ele alacağım. Sanal bir sergi olarak tasarladığım Dünyanın Yedi Harikası Sergisi, çıkış noktası olarak müze estetiğinin ilk örneklerinden olan harikalar kabinesi (wunderkammer) fikrinden yola çıkılarak fotoğraf tarihinden seçilen görüntüleri, mikro kozmos bir yapı içinde, bellek kayıtlarına hitap eden ama aynı zamanda kronolojik yapıyı bozan anakronik bir yapıyla yeniden kategorize ederek sunmaktadır.

Tezin yazım aşaması boyunca çeşitli makaleler, dergiler ve kitaplardan küratörlük üzerine yazılan metinler okunarak karşılaştırmalar yapıldı. Litaratür taramasından sonra ortaya çıkan ve küratörün sınıflandırılmasında etkili olan rolleri ön

plana çıkartılarak, dönem içerisinde etkili olan sergiler kategorize edilerek bu rollere göre sınıflandırıldı.





**1.BÖLÜM**  
**GÜNCEL SANATTA KÜRATÖRLÜĞÜN ORTAYA ÇIKIŞI**

## 1.BÖLÜM

### GÜNCEL SANATTA KÜRATÖRLÜĞÜN ORTAYA ÇIKIŞI

#### 1.1 Küratörlüğün Tarihsel Kökenleri

XX. yüzyılın sanat alanına tarihsel bir perspektiften baktığımızda sanatı etkili bir biçimde dönüştüren küratörlük kavramı, özellikle 1990'lı yıllardan sonra etkisini arttırmış, sanat üretiminin yeni bir aktörü olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Modern zamanlardaki tanımlamasını yapmadan önce küratör kavramının kökenlerini incelemek gereklidir. Ekonomik, politik, sosyal ve entelektüel içeriğe bağlı kalarak sürekli değişen bir uygulama olarak karşımıza çıkan küratörlük Latince korumak, özen göstermek ve ilgilenmek anlamına gelen “curare” kelimesinden türetilmiş ve ilk olarak Roma İmparatorluğu'nda ortaya çıkmıştır (Madzoski, 2013, s. 25). Roma İmparatorluğu'nda idari ve hukuki konularda rol üstlenmiş olan küratörler, reşit olmayan erkek ya da kadınları, akıl hastası, sağır, devasız hastalık çekenleri, malın idaresini yapamayan kişilere atanan kişilere verilen kamu görevlileriydi (Madzoski, 2013, s. 26). Muhakeme eksikliği çeken veya uygunsuz mizacı nedeniyle kendi işini göremeyen kişilere atanan küratörler, kişi olamayan birinin varlığının temsilcisi ve hukuki anlamda bakıcısı konumunda oldukları gibi aynı zamanda bayındırlık işlerinin çeşitli bölümlerini yürütmekle de görevliydi.

Roma hukukunda kişilere atanan dört özel küratörlükten bahsetmek gerekir. İlki ergenlik çağını geçmiş erkeklere ve evlenebilir yaşa gelmiş kızlara yirmi beşinci yaşlarını doldurana kadar atanan Cura Minorum'dur. İkincisi, akıl hastalarına atanan ve hastanın akrabalarından birine verilen Cura Furiosi'dir. Fiil ehliyetinin olmadığına karar verilen kişilerin malvarlıklarının zarara uğramasına engel olmak amacıyla atanırdı. Üçüncüsü Cura Prodigii olarak tanımlanan, babasından kalan mirası israf eden ve

ailesini maddi tehlikeye düşüreceği düşünülen kişilere atanan küratörlerdi. Dördüncüsü ise, iflas durumunda olan kişilere atanan Cura Bonorum'dur (Smith W. , 1860, s. 375).

Kamu küratörleri ise kooperatiflerde ve orduda, Roma ve diğer şehirlerde olmak üzere yaygın olarak kullanıldı. İlk olarak kolektif olarak başlayan daha sonra bireysel küratörlerle geniş bir yapıya sahip olan küratörlük yapısı Roma İmparatorluğu'nun yönetim şemasında etkili bir rol oynadı. Kamu hizmetlerinin düzenlenmesinde kendi içinde hiyerarşik bir yapı sergileyen küratörlük sistemiyle kişi ya da değerli nesnelerin yönetilmesini sağladılar. Küratörler atandıkları nesneyi ya da özneyi en iyi şekilde korumakla görevliydi ve kamusal alanda kullanılan yapıları korumakla görevli küratörlerle ilgili Levi Strauss şunları aktarmıştır:

*“Temizlik, ulaşım, polislik. Curatores Annonae, sıvı yağ ve tahılın halk için tedarik edilmesinden mesüldürler. Curatores Regionum, Roma'nın on dört bölgesinde asayişten sorumlulardı. Curatores Aquarum da su kemerlerinden sorumluydular (Levi Strauss, 2008).”*

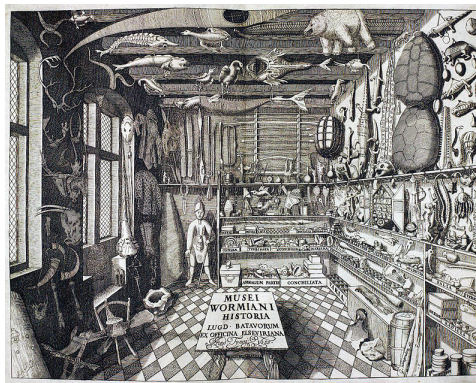
Romalıların değerli olan varlıkları korumak üzerine kurdukları küratörlük sistemi kişileri değil malları düzenlemek ve her türlü tehlikeden korumaya yöneliktir. Korunan nesnenin yönetilmesi ve korunması, yöneten ve yönetilen arasında iletişimin devamı açısından da önemlidir. (Madzoski, 2013, s. 28).

Roma döneminden sonra küratörlük Orta Çağ'da kiliseye doğru kaydı. Sanat ve kültür eleştirmeni David Levi Stauss'un belirttiği gibi, kamu işlerinin hukuksal anlamda yönetimi ve kontrolü ile cemaatlerin ruhların korunması ve tedavisi konusunda görevli din adamıyla bürokrat karışımı bir statü olarak karşımıza çıkıyor (Şekil 1) (Plowman, 2009, s. 251).

### 1.1.1 Özel Koleksiyonların Ortaya Çıkışı ve Küratöryel Pratikler

İnsanoğlunun doğasında bulunan merak, erken dönemlerden itibaren bilgiye ulaşmak için insanoğlunu tetiklemiştir. Bu davranışın hayret, garip, gizli, nadir ve ilgi gibi birçok kelimeyle birlikte bilgi ve arzu oluşturma konusunda ortak noktalarının olması, merakın doğası hakkında düşünülmesine neden olmuştur. Özellikle Rönesans ve Aydınlanma Döneminde merak ve hayret uyandıran bilginin araştırılması ve ortaya çıkartılmasında etkili olan dönemlerdir.

Bunun sonucu olarak XVI. yüzyılda modern anlamda koleksiyonların ortaya çıkmasıyla birlikte genellikle bilim ve sanat eserleri olmak üzere diğer nesnelere oluşan koleksiyonlar yaygınlaşmaya başlamıştır. Müzeciliğin öncülü olarak kabul edilen ve nadire kabineleri anlamına gelen Cabinets of Curiosities<sup>1</sup> koleksiyonları, Rönesans döneminin merak kavramının kültürel ve sosyal anlamda incelenmesi gereken önemli bir unsurdur (Şekil 1) . Aslında nadir nesnelere oluşan bir odayı tanımlamak anlamında kullanılan etnografyadan jeolojiye, arkeolojiden sanat eserlerine, edebiyattan teknolojiye kadar bir çok farklı nesneyi bir araya getiren nadire kabineleri, daha sonraları bir mobilya parçası haline gelen dolaplara dönüşmüştür (Encyclopaedia Britannica, 2019).



Şekil 1. Ole Worm'un Cabinet of Curiosities (Wikipedia, 2019)

<sup>1</sup> **Cabinets of Curiosities**; Merak uyandıran, tuhaf ya da garip nesnelere bir araya getirilmesinden oluşan ve nadire kabinesi anlamına gelen kelime, değişik zamanlarda ve ülkelerde farklı isimlerde kullanılmıştır. Erken örneklerine Fransa'da rastladığımız nadire kabinelerine Fransa 'da cabinet de curiosité, İtalya'da studiolo, Almanya'da kunstkammern veya wunderkammern ya da raritätenkabinett adı verilmiştir. Ali Artun, Mümkün Olmayan Müze, İletişim Yayınları, 2017, s:16 Erişim 10 Eylül 2019

Bilginin kaynağı olmanın yanı sıra güç ve servet sembolü olan Nadire kabineleri bir takım kategorilere ayrılmıştır. Botanik ve zoolojik koleksiyonlardan oluşan kabinelere Naturalia, sanat ve zanaat ürünlerinden oluşan koleksiyona Artificialia, saat, pusula gibi zamanı ölçmeye yarayan fenni aletlerden oluşan kabinelere Scientifica, cüceler, canavarlar ve hilkat garibelerinden oluşan koleksiyona Mirabilia, kitapların, haritaların, katalogların toplandığı koleksiyonlara da Bibliotheca adı verilmekteydi (Artun, Mümkün Olmayan Müze, 2017, s. 16-20). Bu kabineler, nesnelerin seçimi, formlarına ya da sanatçılarına, ekollerine göre seçilmiş bir biçimde oluşturulmamıştır. Modern müzecilikte karşımıza çıkacak olan tasnifleme, sıralama henüz kabinelere uygulanmazken sıra dışı olmaları, tuhaf, nadir ve aykırı olmaları belirleyici bir özelliktir. Avrupa’da yüzlerce örneğini gördüğümüz bu kabineler sanatçılardan eczacılara, bilim adamlarından zengin ailelere, imparatorlardan rahiplere kadar farklı bir çok zümrenin koleksiyon yaptığı görülmektedir. Oluşturulan bu kabineler aynı zamanda bilginin kaynağının sınıflandırılmasından ziyade bilgiyle kurulan gizemli bir ilişki biçimini görmemizi sağlar. Aydınlanmanın önemli filozoflarından Francis Bacon, bu koleksiyonları “kırılmış bilgi” alanları olarak nitelendirmesi tesadüf değildir. Modern bilgiye ulaşmak için doğru yöntemin bulunmasının temel olduğunu belirten Bacon, dünyanın doğru biçimde temsilinin dünyayı anlamak için önemli olduğunu önemini vurgular (Hattaway, 1978, s. 184). Kabineler için seçilen her nesne bir metafor, bir semboldür; bu sembollerle bir anlatı oluşturulur. Rönesans dönemine özgü bir ayrıcalık durumu olan bu kabinelerde oluşturulan bu anlatı ve nadirelerle zaman geçirme ayrıcalığı koleksiyonu oluşturan güce aittir (Artun, Mümkün Olmayan Müze, 2017, s. 21). XVI. yüzyılın merak davranışının tezahürü olarak karşımıza çıkan nadire kabineleri, melankolik bir yaklaşımla parodi ve hiciv içeren bir toplama eyleminin nesnelleşmiş halidir. Kabinelerin çeşitliliği ve bolluğu, dönemin Avrupa’sının merak anlayışıyla birlikte metinler, bireyler ve nesnelere arasındaki bağlantıyı göstermesi açısından önemlidir (Evans & Marr, 2016, s. 9-15).

Bilimsel gerçeklikle geçmişten gelen söylencelerin garip bir köprüsü konumunda olan kabineler, özellikle Postmodernizm sonrasında güncel sanatçıların ve

özellikle küratörlerin tema oluşturmak için kullandığı bir yöntem haline gelmiştir. Nesnelerin arasındaki ilişkiyi yönlendirmek ve yeni ilişkiler kurmak için küratörlere sayısız imkan veren nadire kabineleri, dünyayı keşfetme, yeni dünyalar yaratma ve dünyayı ele geçirme imkanı veren göstergeler haline gelmiştir (Sharp, 2015).

Nadire kabinelerinin çoğalmasının Rönesans yaşamının maddi kültürünün gösterilmesinin yanında, bilginin kaynağının da politik bir güç olarak kullanıldığı, toplanan bu sayısız nesnenin ailevi ve kurumsal bir kimliğin inşasında önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Bu ailelere önemli bir örnek ise İtalyan Rönesans'ının etkili ve en önemli ailelerinden biri olan Medici Ailesi'dir. Bankacılık ve ticari faaliyetlerinden çok himaye ettikleri dönemin önemli sanatçıların eserlerinden, ticaretle uğraşmaları nedeniyle dünyanın farklı bölgelerinden getirdikleri nadir, tuhaf nesnelere oluşturdukları koleksiyonlarla adını duyuran aile, koleksiyonlarını himaye ettikleri sanatçıların eserleri ve dönemin en önemli merkezlerinden getirdikleri nesnelere büyütmüş, yaptırdıkları saraylarda özel olarak oluşturulan galerilerle de zaman zaman halka açılarak sergilenmiştir. Koleksiyonların boyutu ve çeşitliliği, soylulara ve zengin ailelere ait olan güç ve servetin bir göstergesiydi (Musacchio, 2007, s. 481).

Medici Ailesi'nin koleksiyonlarının korunması ve sergilenmesi için Büyük Cosimo'nun Floransa'da 1440'lar inşa ettirdiği Palazzo Medici, ilk modern Avrupa müzesi sayılır. İtalyan ve Felemenk sanatının en büyük koleksiyonuna ev sahipliği yapan Palazzo Medici, Rönesans uygarlığının evi olarak anılır. Medici müzelerinin kuruluşu, üniversitelerin, akademilerin ve kütüphanelerin örgütlenmesiyle eş zamanlı yürür. Avrupa'nın ilk büyük kütüphanesi San Lorenzo Kütüphanesi gene Mediciler'in himayesinde açılır (Artun, 2015, s. 9-10).

Medici ailesine ait koleksiyona ait olan parçaların sıralı bir hiyerarşi içinde saklanması ve sergilenmesi, misafirlerinin dikkatini çekmesi bakımından önemliydi. Küratörlerin sanat sahnesine çıkmasından önce Medici Ailesi gibi, büyük ve ünlü koleksiyonların tasnif ve sergilenmesi gibi konularıyla ailenin himayesi altındaki sanatçılar ilgileniyordu. Örneğin, Medici Ailesi'nin himayesinde olan Raffaello'nun fresklere yaptığı küçük dokunuşlarla kralların, kardinallerin ve azizlerin yerlerini belirlemesi, sanat eserlerinin toplanması, onarımı ve çoğaltılmasıyla ilgilenmesi gibi. Bu durum, sanatçının hem koleksiyonun zihniyetini temsil eden bir küratör hem de



sanat piyasası ile himaye eden aile arasında arabulucu görevini yapmasını sağlamıştır (Artun, 2006, s.62).

### 1.1.2 Özel Koleksiyonlardan Kamusal Sergilere Küratoryal Pratikler

Sanatın ve sanat koleksiyonlarının soylu ailelerin istekleri doğrultusunda halka kapalı alanlarda sergilenmesi, 1725 yılında Fransız Hükümetiyle Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Academie des Beaux-Arts) ortaklaşa düzenledikleri ve "Salon" adı verilen sergilerin açılmasıyla bitmiş oldu. İlk sergi, halka yarı açık yapılan ve "Salon Carré"de 1667 yılında düzenlendi. 1725 yılında ise Louvré taşınan sergiler "Salon" ya da "Salon de Paris" olarak 1890 yılına kadar iki yılda bir düzenlenmeye devam etti. Louvre'da halka açık olarak düzenlenen bu sergiler, aynı anda bir çok sayıda sanat eserini bir arada görme imkanı sağlıyordu (Diderot, 2013, s. 8). Dünyanın en prestijli sanat etkinliği haline gelen bu sergiler, sanatsal üslup, resim kuralları ve sanatçıların itibarı üzerinde etkili olduğu gibi aynı zamanda, Rönesans Döneminden gelen geleneksel akademik sanatın en sadık destekçisi konumundadır (Şekil 2). Salon Sergilerinde sergilenecek resimleri Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi (Académie Royale de Peinture et de Sculpture) üyeleri belirliyordu (Encyclopedia Britannica, 2019).



Şekil 2. François-Joseph Heim, Le Salon, 1824 (2019)

Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin Salon Sergilerinde yer alacak ressam ya da heykeltıraşları belirlemesi erken dönem küratörlük faaliyetleri olarak değerlendirilebilir. Sergide yer alacak sanatçılar kariyerlerinde başarı elde edebilirken, sergiye katılmayan sanatçılar neredeyse kariyer yapma imkanları bulamıyordu. Fransız Devrimi sırasında Salon Sergileri yabancı sanatçılara da açıldı. Bu sanatçılarla birlikte daha da büyük bir sanat etkinliği haline gelen sergiler, 1820 yılına kadar yıllık bir etkinlik olarak düzenlendi. Devlet destekli, daha büyük ve ticari hollerde düzenlenmeye başlayan sergilerde duvarlar tavana kadar resimlerle dolu oluyordu (Rosenfeld, 2004). Brian O' Doherty'in Beyaz Küpün İçinde isimli metninde Paris Salonlarında düzenlenen sergilerle ve galeri mekan ilişkisi için şunları söylemiştir:

*“... Aslında Salon, kendi döneminin estetiğine uygun olarak, galerilerin ne olduğunu tanımlayan mekandır. Galeri, duvarlarına resimler asılan yerdir. Duvarların estetiği yoktur, iki bacaklılar için bir gereksinimden ibarettir sonuçta. Öte yandan, Samuel F.B Morse'un Louvre'da Sergi Salonu (1833) adlı resminde başyapıtların mekânsal boşluktaki tahtlarına yerleştirilmeden duvar kağıdı etkisi uyandıracak şekilde istiflenmiş olması, modern bakış açısına göre son derece rahatsız edicidir. (...) On dokuzuncu yüzyıl izleyicisini bu salonda gezerken, yukardaki resimlere başını uzatırken, bazı resimleri daha yakından görmeye çalışırken, bazılarını bastonla işaret ederken, sergideki resimleri teker teker incelerken hayal etmek mümkündür. Büyükçe resimler (belli bir mesafeden bakmak daha kolay olacaktır) izleyicilerin daha iyi görebilmesi için hafifçe aşağı eğimli asılmıştır; “en iyi” resimler tam ortada, izleyicinin göz hizasındadır; küçük resimler alttadır. En başarılı sergi, bir santimetresi bile boşa harcanmamış, adeta mozaik gibi işlenmiş duvarlardan ibarettir.” (O'Doherty, 2016, s. 33)*

1849 yılından Akademi tarafından Salon Sergileri için ödül sistemi kuruldu ve bir çok sanatçıya madalya verildi. Paris gazetelerinde sanat eleştirmenleri tarafından sergilenen eserlerle ilgili bir çok makale yayınlanmaya başladı. Hızla piyasalaşan ve popülerleşen Salon Sergileri, zaman içerisinde nitelik aranmayan dev bir etkinlik haline gelmiştir. XIX. yüzyılın bayağı burjuva estetiğinin bir yansıması haline gelmesiyle ilgili Salon estetiğine karşı eleştiriler getiren Charles Baudelaire, estetik modernizmi moderne karşı bir mücadele olarak görür. 1846 ve 1859 Salonlarıyla ilgili eleştirilerinde

Modern Sanat bağlamında kitsch anlamına gelen “chic”<sup>2</sup> ve “poncif”<sup>3</sup> kelimelerini kullanır (Baudelaire, 2004, s. 161-163). Güzelliğin en son, en modern ifadesi olarak romantizmi tanımlar; bunu yaparken teknik mükemmeliyet ve doğayı tasvir maharetiyle değil, sanatçının duyarlılıkları ve duygularıyla ilgili olduğunu belirtir (Artun, 2017).

XIX. yüzyılın ortalarında Avrupa Sanatının en üst noktası haline gelen Salon Sergileri, daha sonra muhafazakar yapısı ve Salon jürisinin Empresyonizm gibi avangard ve yenilikçi hareketleri kabul etme isteksizliği nedeniyle itibarını giderek kaybeder. Salon Sergileri’nin muhafazakar jürileri tarafından reddedilen sanatçı sayısının artması sonucunda bu duruma karşı çıkan sanatçılar alternatif salonlar olan Salon de Refusés, Salon des Indépendants ve günümüzde de sergiler düzenlenen Salon d’Automne kurarlar ve Akademi tarafından reddedilen sanatçıların eserlerini sergilemeye başlarlar (Artun, 2017). 1855 yılında Akademi tarafından reddedilen resimlerini sergilemek için Salon de Refusés’te ilk kişisel sergisini açan Gustave Courbet, sergileme sırasında eserleri arasındaki bağlantıları ve düzenlemeleri oluşturarak küratöryel bir yaklaşım sergilemiştir (O’Doherty, 2016). Empresyonistlerin 1874 yılında Courbet’in editöryel yaklaşımına benzer bir şekilde sergilerini düzenlemeleri küratöryel yaklaşımları bakımından önemlidir.

1881 yılında Fransız Güzel Sanatlar Okulu’nun (Ecole des Beaux-Arts) Salon sergilerinin kontrolünü Fransız Sanatçılar Derneği’ne (Societe des Artistes Francais) bıraktı. Buna rağmen bir grup akademisyen genel muhafazakarlığı korumaya ve üyelerini sergi katılımcılarından belirledikleri jüri sistemini yeniden uygulamaya koydular; yeni hareketleri görmezden gelmeye devam ettiler (Encyclopedia Britannica, 2019).

XIX. yüzyılın alternatif küratöryal yaklaşımlarından biri de Rus Sanat Akademisi’nin saf estetikçiliğini rededen Peredvizhniki (Gezginler) isimli sanatçı kooperatifinin düzenlediği gezici sergilerdir. Peredvizhniki sanatçıları, Rus kültürünün arketipsel yönünü gösteren, fotografik doğruluktaki realizmle yaptıkları resimlerle işçi

<sup>2</sup> **Chic**; ezbere, el alışkanlığına dayalı bir hünlerden bahsederken kullanılan bir terim. 1856 yılında yayınlanan Gustave Flaubert’in Madam Bovary romanında “şık” olarak kullanılan ve güncel bir argo olarak burjuvalar için kullanılan bir kelime. Charles Baudelaire, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, 2004, s.163

<sup>3</sup> **Poncif**; özellikle dramatik resme özgü bir takım klişe ve stereotiplerden bahsedilirken kullanılan kelime. Charles Baudelaire, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, 2004, s.163

ya da köylülerin günlük yaşamlarını, korkularını, umutlarını yansıtan portreler yarattılar. Rus sanatının ilk büyük milliyetçi hareketi olan Peredvizhniki sanatçıları, Fransız Realist hareketiyle benzer yaklaşımlar sergilerler. Rusya'nın ekonomik ve sosyo kültürel yapısının değişimiyle yakından ilişkili olan hareket içinde olan sanatçılar, varlıklarını devam ettirmek için tıpkı Fransa'da olduğu gibi alternatif sergiler düzenleyerek varlıklarını devam ettirdiler (Encyclopedia Britannica, 2019).

İlk sergileri 1871 yılında St. Petersburg'da açıldı ve sergi 1872 yılında Moskova'ya gitti. İlk sergi dört ayrı şehre gitti ve 40.000'den fazla ziyaretçi sergiyi gezdi (Harkness, 2019). Rus ulusal kimliğinin oluşmasında etkili olan Peredvizhniki hareketi, yeni sanatsal kodların oluşmasını sağlarken aynı zamanda akademik sanat geleneğini reddetti. 1871'den 1923'e kadar St. Petersburg, Moskova, Kiev, Kazan, Orel, Riga ve Odessa'ya giden sergiler XIX. yüzyılın gerçekçi yaklaşımı ile sosyalist gerçekliği bir araya getirdi (Dartmouth College, 2019).

### **1.1.3 Kamusal Müzelerde Küratöryel Pratikler**

Varlıklı, soylu ailelerle ve sanat kurumlarının nadir veya merak uyandıran nesnelerin koleksiyonuyla başlayan erken müzecilik uygulamaları küratöryel pratiklerin ele alınabilmesi için başlangıç noktasıdır. Erken dönem elitlerinin seçkin dünyasına ait olan ve sosyal statüsü için önemli bir güç gösterisi olduğu gibi, koleksiyonlarda bulunan antik metinlerin yayınlanması keşif isteğini uyandırdığı gibi sistematik olarak iletişim biçimlerini değiştirdi (Findlen, 1996, s. 3). Doğa bilimcilerin pek çok nesneyi bir araya getiren koleksiyonlarından sanat eserlerine kadar farklı alanlarda yapılan bu koleksiyonların en önemli özelliği mümkün oldukça fazla bilgiyi toplamak ve korumaktır. Koleksiyonlardan gelen bilgiyi koruma ve saklama görevi ise modern anlamda müzelere düşmektedir. XVIII. ve XIX. yüzyıl Avrupa'sında sömürgecilikle kaynaşmış milliyetçilik ve demokrasi anlayışıyla şekillenen müzeler aynı zamanda sömürgeci devletlerin diğer uluslara kendilerini tanıtmak amacıyla kullandıkları etkili bir araçtır (Rodini, 2019).

Yunan mitolojisinde de sanat, edebiyat ve bilimin koruyucu tanrıçaları olan Musa (Mousai)'lardan gelen müze kelimesi, Musaların kült evi anlamına gelmektedir

(Merriam-Webster Dictionary, 2019). Aydınlanma Dönemiyle birlikte müze kelimesi, Musalarla ilişkilendirilen bir kültürün parçası haline gelerek sınıflandırma, sergileme ve bilginin merkezi haline gelen bir yaklaşım haline geldi.

Rönesans döneminden itibaren kısmı olarak halka açık olduğu bilinen Capitoline Müzeleri, Vatikan Müzeleri, Ambras Kalesi, Petersburg Kunstkammer, British Museum gibi özel koleksiyonlardan oluşan ve zaman içerisinde kamuya açılarak hizmet veren en eski müzeler olarak değerlendirilebilir. Koleksiyonların müzelere dönüşmeye başlaması, müzeler için özel binaların tasarlanması ve koleksiyonların kamuya açılmasıyla her kesimden insanın hiçbir fark gözetmeden demokratik bir biçimde bilginin ve sanatın halka götürülmesi olarak değerlendirilebilir (Artun, 2006, s. 173). Bu değişim de Aydınlanma düşüncesi ile gerçekleşmiştir.

XVIII. yüzyılda bilim ve düşünce alanındaki değişimler, Endüstri Devrimini hazırlayan şartların oluşmasına neden oldu. Aydınlanma düşüncesi, bilim ve akli ön plana alırken aynı zamanda “ırk” kavramının biçimlenmesinde de etkili olmuştur. Akıl Çağı'nın başlamasıyla birlikte Avrupa'nın ırksal ve kültürel kökenlerini araştırması, Avrupalı olmayan toplumları vahşi olarak nitelendiren teorilerin ortaya çıkması XIX. yüzyılın sömürgecilik düzeninin hazırlayıcısı olmuştur. Pozitivist yaklaşımla şekillenen ve ırk çerçevesinde ilerleyen bu yaklaşım, aynı zamanda toplama, ölçme, sınıflandırma, kataloglama ve bilmeye yönelik isteğin kurumsallaşmasına neden oldu (Foley, 2000, s. 3). 1789'da Fransız Devrimi ile birlikte aydınlanmanın etkisiyle, özellikle aklın üstünlüğünün yüceltilmesinde yeni bir tapınak işlevi gören müzeler önemli bir rol oynar. Bununla birlikte “öğrenme” ve “bilgi edinme” kavramları Aydınlanma döneminin en önemli idealleri arasında yer alırken antik dönemin ideal dünyasına da bir öykünme yaşanması bilgi edinme ve öğrenme kavramlarının bir bina içerisinde toplanması gerekliliğini ortaya çıkardı. Bu nedenle antik Yunan ve Roma uygarlığının anıtsal binalarına öykünerek müzeler için tasarlanan binalar yapılmaya başlandı. Bunun en iyi örneği bu mimariye göre yapılan British Museum'dur (Keurs, 2010, s. 12) (Şekil 3).



Şekil 3. British Museum, ön cephesinden görünüm (The Telegraph, 2019)

Fransız Devrimi'nin ideallerinin Avrupa kültürü için önemi vurgulayan tarihçi James Sheehan, rasyonalizm, sınıflandırma, nesnellik ve ilerleme gibi Aydınlanma ilkelerinin karşılığı olarak müzelerin işlevinde küratörlerin yaklaşımını şu şekilde açıklamıştır:

*“XVIII. yüzyıl gibi XIX. yüzyılda her türlü bilgiyi bir araya getirmek ve sınıflandırmak isteyen koleksiyonlar, ansiklopediler ve sözlükler çağıydı. (...) XIX. yüzyıl insanı dünyanın sistematik bir çalışması olarak eski metinleri bir araya getirmek, her dil için dilbilgisi oluşturmak, her türü tanımlamak ve dünyanın her köşesini keşfetmek istiyordu. Müze yöneticileri, her büyük sanatçıya, her türlü hayvana ve her türlü bitkiye sahip olmayı umuyorlardı.”* (Sheehan, 2000, s. 151)

Rönesansın hayalci nadire kabinelerinden Aydınlanma düşüncesinin akılcı ve disiplinli yaklaşımının temsilcisi olan müzeler, bilimsel ya da tarihsel anlatılarla kolektif hafızanın koruyucusu ve ulusların kimliklerinin oluşmasında önemli rol oynamışlardır. Tanrı ya da hükümdarı yüceltmek üzerine olan yaklaşım, modern birey ve ulus yaklaşımına dönüşmüştür. Bu anlatıyı oluşturacak, koleksiyonun korunması, sergilenmesi ve en önemlisi müzenin anlatısını oluşturacak olan küratörlük kavramı bir mesleğe dönüşmüş oldu (Artun, 2017, s. 26).

1763 yılında ilk olarak Napolyon Müzesi (Musée Napoléon) ismiyle kurulan Louvre Müzesi'nin Fransız Devriminin getirdiği ilkeleri yansıtabilmesi amacıyla yeniden planlanarak açılması, müzelerin temsil ettikleri anlatıyı desteklemekteki işlevini

göstermesi bakımından önemlidir. Louvre Müzesinin koleksiyonunun dekoratif ve lükse yönelik olması da bu anlatının oluşturulamamasında etkili olmuş, böylece nadir ve merak uyandıran nesnelere yerine anlatı oluşturacak nesnelere seçilmesinin küratöryel anlamda önemi ortaya çıkmıştır (McClellan, 1994, s. 91). Kraliyet koleksiyonunun geliştirilmesi ve yeniden düzenlenmesi için görevlendirilen Dominique Vivant Denon, Napolyon Bonaparte ile birlikte Mısır seferine katılarak bir çok anıtın eskizini yaptı. Bu keşif gezilerinde Louvre Müzesi için sanat eserleri seçerek müzenin koleksiyonunun genişlemesine katkı sağladı. Denon'un hazırladığı sergi, çağın sansasyonel eğilimi olan politik veya ideolojik yaklaşımlardan ziyade kronolojik bir yaklaşım sergilerken aynı zamanda dönemin küratöryel yaklaşımını göstermesi bakımından da önemlidir (Alexander E. , 1996, s. 85-106).

Koleksiyonlar, nesnelere ve bilgi üzerinde bir otorite haline gelmeye başlayan küratöryel yaklaşımın işlevi konusunda diğer önemli bir örnek British Museum'dur. Louvre Müzesi'nde benimsenen kronolojik sergileme şekli British Museum'da daha net bir biçimde karşımıza çıkar. İlk olarak 1757 yılında Kral II. George'un kendi koleksiyonuyla hekim ve doğabilimcisi Sir Hans Sloane'nin koleksiyonunun birleştirilmesinden oluşturulan müze, özellikle emperyalizm hareketiyle birlikte İngiltere'nin sömürgeleştirdiği bölgelerden getirilen eserlerle genişletildi. Emperyal aydınlanmanın bir eseri olan kamusal müzelerin ilk örneklerinden kabul edilen British Museum, uygar dünyanın kültürel ve estetik başarısının zirvesi olarak görülen Antik Yunan ve Roma uygarlığının eserleriyle genişletilmiştir. Sömürge hareketiyle keşfedilen yerlerden gelen koleksiyonlar ve bu koleksiyonların küratöryel anlamda bilinçli olarak yeniden yapılandırılması, Britanya İmparatorluğu'nun gücünü simgelemektedir (Svasek, 2007, s. 124-150). İngiliz emperyalizminin sembolik olarak önemli bir parçası olan British Museum'da uygulanan küratörlük politikaları, malzemelerin yorumlanması, müzelerin sadece tarihe ulaşılabilir yerler olmadıklarını aynı zamanda tarihsel değer taşıyan yerler olduklarını göstermektedir. Britanya İmparatorluğu'nda kurulan diğer müzelerle British Museum arasında kurulan ağlarla, İngiliz sömürgesi altında bulunan toplumlarla imparatorluk kimliğini objeler ve sergileme yöntemleriyle nasıl şekillendirdiklerini görmek mümkündür (McAleer, 2016, s. 17-37). Ancak 1990'lardan sonra yeni küratöryel pratiklerle British Museum

koleksiyonu yeniden ele alındığında İngiltere tarihiyle ilgili doğrudan bir söyleminin olmadığı bu nedenle tam anlamıyla ulusal bir müze kimliğinde olmadığı ortaya çıkmıştır. Kütatörler tarafından sömürge sonrası İngiliz tarihini yansıtan ve tarihsel anlatılardan faydalanarak ve İngiltere'deki diğer müzelerle yeniden düzenlenen British Museum, dünya çapında ve dünya vatandaşlarını temsil eden bir dünya müzesi haline getirilmiştir (MacGregor, 2003, s. 7).

XIX.yüzyılın başlarından itibaren, eski koleksiyonların halkın erişimine açılması daha yaygın hale gelmeye başlamış ve dünyadaki bölgesel ve ulusal otoriteler tarafından açıkca kamu yararına hizmet etmesi amacıyla müzeler kurulmaya devam etmiştir. Özellikle Avrupa'da gelişen ulusal bilinç koleksiyonların ulusal yapıda müzelere dönüşmesinde etkili oldu. Örneğin, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun merkezinde bulunan Viyana'daki imparatorluk koleksiyonları ulusal müze olarak kabul edildi; Graz, Salzburg, Innsbruck'da bölgesel müzeler kuruldu. Nürnberg'de Germanisches Nationalmuseum ismiyle kurulan müze tüm Alman devletlerinin birleşmesini savunan Hans von Aufsess tarafından yönetilerek bu idealin gerektiği anlatıma yönelik koleksiyonlar oluşturuldu (Lewis, 2019).

1871 yılında ise Alman İmparatorluğu için bir müzenin kurulmasına karar verilmesiyle birlikte modern müzeolojinin kurucuları arasında olan Wilhelm von Bode, Kaiser Friedrich Müzesi'nin (Bode Museum) kurulması için kütatör olarak görevlendirilmiştir. İmparatorluk ailesiyle yakın ilişkileri, politik yaklaşımı ve Avrupa'daki sanatçılar ve koleksiyonerlerle ilişkileri sayesinde müzenin koleksiyonunu genişleten Bode, Alman sanat dünyasının merkezini Berlin'e kaydırmayı başarmıştır. Berlin'de açılan bir çok müzenin başında bulunan ve genel koordinasyonunu sağlayan Bode, hem müzelerin koleksiyonlarını oluşturmuş, hem de temalarını belirlemiştir (Barbara, 1995, s. 9-32). Kütatoryal anlamda özgün fikirleri olan Bode, galerinin büyüklüğünü, tarihsel çerçevelerin kullanılması gerekliliğini, aydınlatma gibi o dönem için kullanılmamış yöntemleri kullanmıştır. Bode'nin başarısı arşivlerden yararlanan bir tarihçi gibi eserleri seçmesi ve sergilemesidir (Alexander E. , 1983, s. 218).

Avrupa'da art arda açılan müzeler modern müzeciliğin çekirdeğini oluşturken Osmanlı müzeciliği de 1846'da Topkapı'da Aya İrini'deki Mecmua-i Esliha-i Atika ile Mecmua-i Asar-ı Atika'nın birleştirilmesi sonucunda başladığı varsayılır (Artun, 2017,



s. 25). Osmanlı İmparatorluğu'nda da Rönesans döneminde Avrupa'da olduğu gibi hanedana ait büyük bir koleksiyon mevcuttu. Nadire kabineleri geleneğini yansıtan koleksiyon, mimari olarak oluşturulan Osmanlı köşklerinde sadece padişahın ziyaretine açılırdı. 1869 yılında maarif Nazırı Saffet Paşa tarafından Müze-i Hümayum<sup>4</sup> (İmparatorluk Müzesi) olarak adlandırılan müze kamuya kapalı ve nadire kabinesi havasındadır. Osmanlı hanedanına ait bu müzeyi küratoryal anlamda modern ve ulusal bir müze haline getiren adımları atan Halil Edhem'dir. Kardeşi Osman Hamdi Bey'in Paris'te yetişmesi ve akademik eğitimini burada alması sonucunda modern taksonomi<sup>5</sup> kurallarına göre koleksiyonların düzenlenmesi yapan Osman Hamdi Bey, aynı zamanda 1873'te Viyana'da düzenlenen dünya fuarında Osmanlı pavyonunun küratorüdür.

Osman Hamdi'nin müzecilik konusundaki bilgisi ve deneyimiyle birlikte Halil Edhem'in modern ve ulusal müze girişimleri, eskiyle yeniye, arkeolojik eserlerle modern sanatı, Batı sanatıyla Türk sanatını eklemleyebilen yaklaşımlarıyla Müze-i Hümayum koleksiyonunu modernleştirmiştir (Artun, 2017, s. 30). Müzecilik ve eski eser bilincinin gelişmesi, Osmanlı topraklarında yapılan kaçak kazılarla yurt dışına kaçırılan eserlerin değerinin anlaşılması Halil Edhem'in müzecilik konusundaki yaklaşımlarının sonucudur. Bu konuda yetişmiş eleman ihtiyacını karşılamak için Müze-i Hümayum Mektebi adı altında Latince, Eski Yunanca, Fransızca ve Türkçe dillerinin yanında Genel Tarih ve Coğrafya konularında ders veren bir eğitim kurumu kuruldu (Serbestoğlu & Açık, 2013, s. 157).

XVIII. ve XIX. yüzyılda hem tarih yazımı hem de ulusal kimlik inşasında etkili rolü olan müzelerdeki koleksiyonlar ilerleyen zamanlarda insan deneyiminin somutlaştırılmış nesnelereyle birlikte daha çok duygulara hitap eden, insan odaklı şehir müzelerine dönüşmeye başlamıştır. Ulusal müzecilikten bölgesel ve yerele yönelen bu müzeler, izleyicilere daha çok kültürel çeşitlilik içeren, hem işitsel hem görsel hem de sözlü tarihi destekleyen bir yapıya doğru ilerlemiştir. Eğitim salonları, sergi salonları,

<sup>4</sup> Bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri ismiyle anılmaktadır.

<sup>5</sup> **Taksonomi**; Yunanca "taksis" düzenleme ve "nomos" yasa sözcüklerinden türetilmiştir. Genel olarak kullanım alanı bilimsel sınıflandırma anlamına gelen Taksonomi, kavramsal bir çerçeve sağlamak için bir grubun öğelerini birbirini dışlayan ve belirsiz olan öğelerle ele alarak tüm olasılıkları içeren alt gruplar yaratmayı amaçlar. Biyolojiden ekonomiye, müzecilikten web sitesi tasarımına kadar kullanılan bir yöntemdir. Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/science/taxonomy> Erişim 11 Eylül 2019

koleksiyonları barındıran depoları ve ortak kullanım alanlarıyla günümüzde “öğrenme” odaklı bir yapıya dönüşen müzeler, küratörlük pratiklerinin değişmesiyle birlikte şekillendirilen, yorumlanan bir biçime dönüşmüştür (Werner, 2019).

#### **1.1.4 Modernliğin Temsili: Evrensel Sergiler**

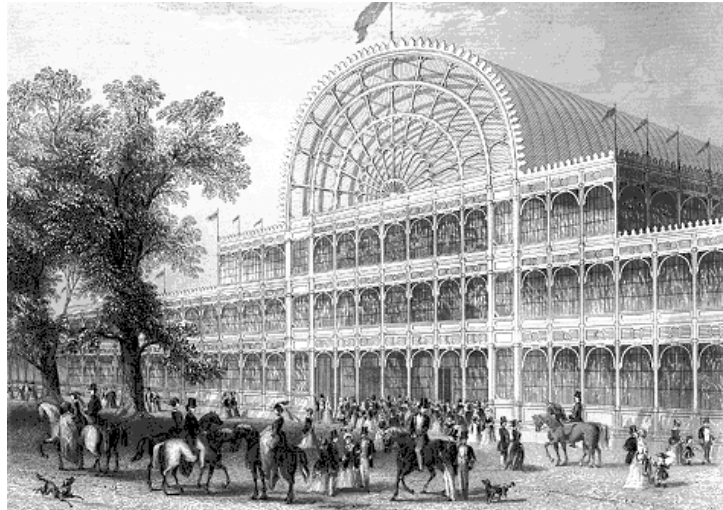
1851’den 1958’e kadar olan süre içerisinde Fransa, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere, Japonya, Belçika, Avustralya, İtalya ve Almanya dahil pek çok ülkede dünya fuarları ve evrensel sergiler düzenlendi. Farklı kültürleri temsil ettikleri nesnelere ve insanlarla bir araya getiren bu etkinlikler, kurulan sergi modelleriyle kendini ilerlemeci bir sınıfın aydınlanmasının zirvesinde gören, jeopolitik olarak dünyanın merkezinde olduğunu iddia eden ve dünyaya önderlik etmek isteyen sömürgeci ülkelerin bir göstergesi olmuştur (Yardımcı, 2015, s. 117). Günümüzdeki bienal yapısına benzer çok uluslu yapısı olan bu sergiler, aynı zamanda farklı kültürlerin birbirleriyle iletişim kurmasının önemli bir merkezi haline geldi.

Ticari fuarlarla karnaval benzeri halk eğlencelerini birleştiren XVIII. yüzyılın İngiliz fuarları, modern dünyanın fuarlarının öncüleri olarak kabul edilir. 1754 yılında Londra’da Sanat Derneği (Royal Society for the Art), teknolojik yeniliklerin gösterildiği endüstriyel icatların yer aldığı bir dizi gösteri hazırladı. XVIII. yüzyılın sonları XIX. yüzyılın başlarında Fransızlar endüstriyel sergilere ev sahipliği yapmaya başladılar. Fransız üreticilerin uluslararası pazarda İngilizlere karşı rekabetini kızıştıran bu sergiler sonucunda İngilizler de 1830’larda son bilimsel icatların, mekanik cihazların sergilendiği, orijinal tarihi eserlerin, egzotik eğlencelerin, yerel ve ulusal sanatçıların yer aldığı sergiler düzenlediler (Findling, 2019).

Modern fuarlar dönemi, 1851 yılında Londra Hyde Park Kristal Saray’da düzenlenen ve ilk dünya fuarı olarak adlandırılan Tüm Milletlerin Endüstri Eserlerinin Büyük Sergisi (The Great Exhibition of the Works of Industry All Nation) ile başlar. Büyük Britanya Kraliçesi Victoria’nın kocası Prens Albert önderliğinde düzenlenen sergi, endüstrinin en büyük sanat koleksiyonu olduğu gibi Modernizm’in görsel bir tezahürü olarak değerlendirilir. Büyük Sergi, dünyanın dört bir yanından gelen ülkelerin endüstri, teknoloji, keşif ürünleri, hammadde ve sanatsal eserlerini sergiledikleri bir

platform olarak düzenlenmiş olsada sergi Büyük Britanya İmparatorluğu'nun gücünü göstermek amacıyla tasarlanmıştır (Şekil 4). Bu nedenle fotoğrafın da teknolojik bir buluş olarak Büyük Sergi'de ilk defa yer alması tesadüfi değildir. Makine, tekstil, çelik alanlarında güçlülük, dayanıklılık ve kullanımda kaliteyi ön plana çıkartan İngiliz sergileri, Büyük Britanya'nın teknoloji alanındaki üstünlüğünü kanıtlama niteliğinde hazırlanmıştı (Ffrench, 1950, s. 10).

Dünyanın sergi olarak tasarlanması, sömürgeci paratiklerin gösterilmesinin ötesinde mekanın düzenlenmesi, sınıflandırma stratejileri ve görsel diliyle Modernizmin ve Endüstri Devrimi'nin temsili halinde olan Büyük Sergi, küratöryel anlamda incelendiğinde hem bilimsel hem de popüler anlamda tarihsel anlatılar içeren yapısı, politik, kültürel, dini, bilimsel ve kişisel anlamda Büyük Britanya İmparatorluğu'nun başarısının bir kutlaması olduğu söylenebilir. Serginin yapılacağı Kristal Saray (The Crystal Palace), serginin vermek istediği mesajı uygun bir biçimde insanın doğaya karşı kazandığı zaferi kanıtlamak istercesine devasa cam bir sera şeklinde inşa edilmiştir. Cam ve demir konstrüksiyonlarla yapılan bina, modernizmin simgesi olan endüstrinin zaferini simgeler niteliktedir (Ffrench, 1950, s. 35).



Şekil 4. Kristal Saray'ın ön cephesinin ilüstrasyon, 1851 (Wikipedia, 2019)

Sergilemenin gerçekleştiği mekanın büyüklüğü, sergilenen ürünlerin çeşitliği ve ayrıca içerdiği mesajı destekleyen sergileme düzeniyle Büyük Britanya İmparatorluğu'nun ekonomik yapısına duyduğu güveni gösteren sergi, Postyapısalcı yaklaşımla birlikte yeniden ele alındığında temsil ettiği söylemle iktidar ilişkilerinin bağlantısını takip etmemizi sağlar. Büyük Sergi'nin anlaşılması aynı zamanda Victoria dönemi güç ilişkilerinin ortaya çıkardığı gibi serginin tematik yapısıyla hem kendi toplumuna hem de dünyaya vermek istediği mesaj açısından biçimlendirici bir yaklaşımı ortaya çıkarır. Büyük Sergi, kalkınmanın bir modeli olarak sistematik ve açıklayıcı bir söylemi güçlendirirken insanlığın ilerleyişini Kristal Saray çatısı altında toplayarak idealize eder (Johansen, 1996, s. 61-63). Büyük Sergi'nin görsel anlatım başarısı küratöryel açıdan önemli olduğu gibi elde edilen gelirle açılan Victoria ve Albert Müzesi, Bilim Müzesi ve Doğa Tarihi Müzesi gibi Büyük Britanya İmparatorluğu'nun tarih yazımına etkili olan müzelerin açılmasına da vesile olmuştur.

Büyük Sergi'nin arkasından 1853 yılında New York Bryant Park'ta Tüm Millerlerin Endüstri Sergisi (Exhibition of the Industry of All Nations) adında bir dünya fuarı düzenlendi. Dünyadaki yeni buluşları, endüstri ürünlerini sergilemeyi amaçlayan fuar, aynı zamanda genç bir devletin ve bu devletin milliyetçi gururunu gösteren bir sergiydi (The New York Times, 1852). New York Belediye Başkanı Jacop Aaron Westervelt ve Amiral Du Pont başkanlığında düzenlenen fuar, tıpkı Londra'daki Kristal Saray gibi kendi büyük cam ve demirden oluşan New York Kristal Sarayı'nı inşa etti. Tıpkı Büyük Sergi gibi 1853'te New York'ta düzenlenen bu sergi de yeni kurulan bir ulusun gücünü yemil etmekteydi. Endüstri ve modernitenin görsel sunumu olan sergi aynı zamanda toplumsal yapılanmanın entelektüel yansımalarına da imkan sağladı. Yeni kurulan bir devletin gücünü ve oturduğu temelleri yansıtması bakımından önemli olan bu sergiyle ilgili Amerikalı şair Walt Whitman şunları yazmıştır:

*“... bir saray,  
Daha yumuşak, daha adil, daha da güçlü  
Dünya'nın modern harikası, Tarihin Yedi'yi çıkarması  
Cam ve demir cephelerle, kademe kademe yükselen kademe,  
Güneşi ve gökyüzünü şımartmak- en neşeli tonlara sahip olmak,  
Bronz, leylak, Robin yumurtası, deniz ve koyu kırmızı*

*Afişin altında, altın çatısı göz ardı edilecek, Özgürlük.*” (The Walt Whitman Archive, 1871)

Walt Whitman’ın sergi için özel olarak yazdığı Serginin Şarkısı isimli şiir, modernizmle birlikte eski dünyayı yeni dünyadan ayırmak, eskiden yeniye geçişi kutsamak ve aynı zamanda endüstri devriminin sonuçlarını kutsayarak, New York Kristal Saray’ı bir endüstri tapınağı olarak ilan etmek olarak düşünülmektedir (Wolfe, 1998).

Büyük Sergi ve onun ardından düzenlenen evrensel sergiler, sömürgeleştirilmiş ülkelerden getirilen hammaddeleri, sanat eserleri, hediyelik eşyaları ve teknolojik buluşları sergilenirken ulusların kültürlerini yansıtacak şekilde tematik bir anlatım yaratılmaya çalışılmıştır. Bu düzenlemeye nesnelerin dışında türün ya da kültürün temsilcisi olarak insanların da dahil olduğu görülmüştür. Panoramalar, maketler, haritalarla desteklenen sergi düzenlemeleri evrensel tarih, biyolojik evrim, sömürgeci devletlerin zihinsel ve kültürel ilerlemesini ön plana çıkartacak şekilde bir anlam üretmeyi amaçlamıştır. Uygarlaşmış, modern toplumlarla uygarlaşmamış olarak kabul edilen ötekileştirilmiş toplumların sınırları bu sergilerde daha da keskin çizgilerle belirlenmiştir (Yardımcı, 2015, s. 117-118).

Modernliğin önemli gösterilerinden biri olan evrensel sergiler, modern devlet ve kurumları ile mekanların işlevini görmek açısından da önemlidir. Postmodernizmle birlikte güç ilişkilerinin kurumlar ve mekanlar üzerinden insanlara etkisi üzerine çalışmalar yapan Fransız düşünür Michel Foucault, denetim ve gözetim gibi düzenin devamını sağlayacak, modernizmin maddi gerçekliğini destekleyecek mekanların dünyanın temsilinde etkili olduğunu belirtmektedir (Yardımcı, 2015, s. 129)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Bkz. Michel Foucault, Hapishanenin Doğuşu

### 1.1.4.1 Sonderbund Sergisi

1912 yılında Almanya'nın Köln kentinde düzenlenen Sonderbund Sergisi (Internationale Kunstausstellung des Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler), Avrupa'da Modern Sanat'ı tanımlayan ve Alman geleneğinden kopuşu orijinal bir şekilde temsil eden bir sergi olarak önemlidir. 1909 yılında Düsseldorf'ta kurulan ve 1916 yılında dağılan sanatçı ve sanat severlerden oluşan Sounderbund, Avrupa sanat sahnesinde etkisini göstermeye başlayan sanatçıları ve sanatçı topluluklarının bir araya gelmesini sağladı. Uluslararası bir yapısı olan ve Modern Sanat'ın önemli sanatçıların eserlerini bir araya getiren Sonderbund, Henri-Edmond Cross, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Edvard Munch ve Paul Signac gibi yeni sanatçılara yer vererek isim yaptı (Moeller, 1984, s. 126).

Dünya Fuarı model alınarak düzenlenen Sonderbund, XIX. yüzyıl gerçekliğine sadık kalan ziyaretçilerine merak uyandıran işlerle değil daha çok sergilemenin etkili olduğu büyük bir organizasyon sundu. Avrupa sanat dünyasına uzun süre hakim olmuş olan salon sergilerinden sonra yenilikçi kanadın açmaya başladığı küçük galerilerin bir araya gelmesini sağlayan kozmopolit bir yapı sergilermektedir. Almanya'da çeşitli Ekspresyonist grupların, Empresyonistlerin, Post-Empresyonistlerin, Fauvistlerin eserlerinin sergilendiği sergi aynı zamanda bu grupların Fransa'da ilham aldıkları sanatçıların da eserlerinin beraber sergilenmesiyle iletişim çabası içinde oldukları söylenebilir (Dagen, 2012). Sonderbund sergisiyle birlikte, form üzerinde yapılan değişiklikler, renklerin manipülasyonu ve insalığın tuhaf durumları o döneme kadar geleneksel sanat anlayışını benimsemiş izleyici üzerinde husursuzluk etkisi yarattı.

XIX. yüzyılda özel koleksiyonların sergileme şekillerinden farklı olarak küratoryal anlamda kavramsal bir çerçeve dahilinde sergilenmeye başlanması, ticari sergilerin yaklaşımından uzaklaşıldığının kanıtıdır. Günümüzde Çağdaş Sanat'ın önemli etkinliklerinden Documenta'nın öncüsü olarak kabul edilen Sonderbund, günümüz sanat sergileri için bir prototip özelliği gösterir. Afiş, pazarlama, kataloglar, broşürler ve ikramlar ilk olarak bu sergide karşımıza çıkar. İzleyicileri karşılaştırmalı bir tecrübeye teşvik ettiği ve sanat tarihini birebir deneyimlemek için bir model oluşturan sergi, ilk

Modernizm araştırması ve Almanya'daki tezahürü olarak değerlendirilmektedir (Moeller, 1984, s. 129).

#### **1.1.4.2 Armory Show**

Uluslararası Modern Sanat Sergisi (International Exhibition of Modern Art) olarak bilinen Armory Show, 1913 yılında Amerikan Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği (Association of American Painters and Sculptors) tarafından New York'ta düzenlendi. 69. Alay Cephanesinde (The 69th Regiment Armory) düzenlenmesi nedeniyle Armory olarak adlandırılan sergi, Amerika'da yapılan ilk ve en büyük Modern Sanatlar sergisidir (Cotter, 2012, s. 1). Amerikan sanat tarihinde önemli bir yeri olan sergi sayesinde gerçekçi sanat geleneğine alışkın Amerikan izleyicisine Fütürizm, Kübizm de dahil olmak üzere Avrupa sanatının deneysel üsluplarını görme imkanı verildi.

Modern Sanat'ın ne olduğunu kesin olarak göstermek amacıyla düzenlenen ve tasarlanan Armory Show için, Amerika ve Avrupa'dan 1300 eser bir araya getirildi. Walt Kuhn önderliğinde organize edilen sergi, çok kısa sürede sanat eserlerinin alınması, nakledilmesi, güvence altına alınması ve kurulması konusunda etkileyici bir organizasyondur. Kuhn'un küratoryal etkisi ve organize becerisiyle birlikte İngiltere, Almanya, Hollanda ve Fransa'daki galerilerle, koleksiyonlarla ve sanatçılarla iletişime geçilmiş sözleşmeler imzalanarak eserler profesyonel olarak toplanmıştır (Cotter, 2012, s. 1) (Şekil 5).



Şekil 5. Armory Show, 1913 (The New York Times, 2012)

Walt Kuhn, ilk olarak Almanya'daki Sonderbund Sergisi'ni ziyaret etti ve arkasından Avrupa'daki galeri ve koleksiyoncularla iletişime geçti. Paris'te yakın ilişki içinde olduğu Marcel Duchamp ve Henri Matisse ile arkadaş olan Pach ile tanışarak Armory Sergisi'nin sigortalama işlerini üstlenmesini sağladı. Amerika'da Avrupa Modernizmi'nin varlığını ortaya koymada önemli bir unsur olan sanatçı, eleştirmen, uzman ve broker ilişkisini kurarak günümüz standartlarını belirleyen ilk organizasyonu sağladı. Serginin tanıtımına önem veren Kuhn, özel bir logo hazırlatarak afişler bastırdı; şehrin bir çok yerine asılmasını sağladı.

Pach sayesinde Marcel Duchamp ve Hemri Mattise ile iletişime geçerek Armory Show'un en ünlü ve sansasyonel eserleri olan Matisse'in Mavi Çıplak (Souvenir de Biskra) ve Madras Rouge ile Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak No:2 (Nude Descending a Staircase, No.2) sergilenmesini sağladı. Amerikalı izleyicilerin üzerinde şok etkisi yaratan bu eserlerle, estetik anlamda şok etkisi yaratmayı amaçladı.

Armory Show, Amerika'daki geleneksel üslupların dışlayıcı politikalarına ve otoritesine meydan okuyan XX. yüzyılın başlarında Avrupa'da etkili olan modernist yaklaşımların Amerikalı sanatçılarla etkileşime geçerek sanatsal üsluplarını etkilediğini söyleyebiliriz (Berman, 2000, s. 131). Ayrıca Armory Show'dan sonra New York'ta yeni modern sanat galerileri açıldı ve Amerikalı koleksiyonerler tarafından Amerikalı sanatçıların desteklenmesine neden oldu.



## 1.2 Avangart Harekette Küratoryal Pratikler

XIX. yüzyılda kendini gösteren Sanayi Devrimi ve teknolojik ilerlemeler sonucunda değişen ekonomik ve toplumsal yapı, sanatta da estetik anlayışta değişmelere neden olmuştur. Modernlik düşüncesinin hem politik hem de kültürel eleştirisi olan Avangart düşünce geleneksel sanat anlayışının değişimde etkili bir role sahiptir. Yaşamın ve sanat pratiklerinin değiştirilmesine yönelik radikal yaklaşımlar içeren Avangart düşünce, gelenekten radikal bir kopuş yaşarken Rönesans'tan bu yana geçerli olan doğrusal perspektifteki tasvir sistemine karşı çıkar (Bürger, 2003, s. 55).

### 1.2.1 Sanatçı Küratörlerin Ortaya Çıkışı

Paris Salon Sergileri ile başlayan, geleneksel sanat kurumlarının ve sanat anlayışının eleştirilmesine yönelik tartışmalar, yeni salonların ortaya çıkmasına neden olduğu gibi yeni sergileme pratiklerinin de önünü açtı. Özellikle Avangart hareket içerisinde sanatçıların kendi sergilerini yapabilecekleri, sergilemeninde sanatsal üretim sürecine dahil edildiği ve sanatçı-kürator olarak adlandırabileceğimiz bir yaklaşımın ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

1916'da Zürih'te Cabaret Voltaire'de kurulan ve modernizimin getirdiği yıkımı eleştiren, geleneksel sanattan uzaklaşarak modernitenin değerlerine saldıran Dada Hareketi, yarattıkları yeni ifade biçimlerini en radikal biçimde sunmaya yönelik çalışmalarda bulundular. Estetikten uzak, belirsiz, meydan okuyucu ve şok etme üzerine kurdukları sanatsal stratejileri, malzeme kullanımlarına yansıdığı gibi sergileme biçimlerini de etkiledi. Hugo Ball ve arkadaşı Emmy Hennings tarafından 1916 sanatsal ve politik amaçlı bir kabare olarak kurulan Kabare Voltaire, Triztan Tzara, Richard Huelsenbeck, Jean Arp ve Sophie Taeuber-Arp'ın da katılımlarıyla etkili bir merkez haline geldi. Genç yazar ve sanatçıların buluşma noktası haline gelen Kabare Voltaire'de dans, müzik ve sesler eşliğinde çeşitli performanslar düzenlendi. I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle kaotik ve acımasız olarak sergilenen sanat hem izleyici üstünde şok etkisi yarattı hem de bir çok sanatsal disiplini bir araya getirerek deneysel yaklaşımlara imkan sağladı (Sooke, 2016). Hugo Ball'un öncülüğünde açılan bu mekan, aynı

zamanda sanatsal ve entelektüel gelişimi tartışmaya açmış, müze ve galerilerde sergilenen sanat nesnesini ve sergileme şekillerini de tartışmaya açmıştır. Disiplinlerarası bir yaklaşım ortaya çıkarken sanatçıların kendi sanatlarını yapma, sergileme ve tanıtmaya şekillerini değiştirmiştir (Jolles, 2014, s. 6-10).

Dada Hareketinin tüm ana bileşenlerinin bir araya getirildiği, organizasyonunu Berlin Dadaistlerinden Raoul Hausmann, John Heartfield ve George Grosz'un yaptığı Birinci Uluslararası Dada Fuarı (Erste Internationale Dada-Messe) 1920'de Berlin'de Dr. Otto Burchard'ın galerisinde açıldı (Şekil 6). Dada'nın enternasyonel bir hareket olma amacını destekleyen sergi, 174 eseri bir araya getirmiştir. Tüm Berlin Dadaistleriyle birlikte Hans Arp, Max Ernst, Francis Picabia gibi sanatçıların yer aldığı sergi, özellikle kolaj, asamblaj, afiş, slogan, dergi, reklam, kitap sayfası ve fotomontajlardan oluşan düzenlemesiyle ticari bir başarı gösteremese de devrim niteliğindeki sergileme yöntemleriyle ses getirmiştir (Herzfelde & Doherty, 2003, s. 94).

Sergi kataloğunun girişinde Raoul Hausmann tarafından yazılan metin, serginin amaçladığı yaklaşımı göstermesi açısından önemlidir ve şu şekildedir:

*“Dadacı, radikal olarak sömürünün karşısında konumlanır; sömürü mantığıyla ancak ahmaklar peydahlanır oysa dadacı aptallıktan nefret eder ve saçmalığa bayılır! Böylece dadacı, patriğin ve koltuğunda çürümekte olan kapitalistin leş kokan riyasına karşı, kendisinin hakikaten gerçek olduğunu göstermiş olur.”* (Hermann, 2014)



Şekil 6. Birinci Uluslararası Dada Fuarı, 1920 (Herzfelde & Doherty, 2003)

Dada ürünleri, röpröduksiyonları satışa sunularak sanat pazarının kökünü kurutmayı hedefleyen Dadaist sanatçılar genel beğeniye alenen hakaret sayılabilecek eserleri piyasaya sürmüşlerdi. İlkel, banal ve modern tekniklerin ironik bir sentezinden oluşan sergi yoluyla mantık, entelektüel ve burjuva kültürünün boşluğu ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Provakatif ve deneysel yaklaşımları hem sergileme hem tanıtım hem de sergi kataloğunda karşımıza çıkar. Sergi küratörleri tarafından gösterinin açılışını belgelemek için tutulan profesyonel fotoğrafçı, Dada Fuarı'nın fotoğraflarını çekerek Amsterdam, Milano, Roma ve Boston'a kadar geniş bir alanda duyulmasını ve yayınlanmasını sağladılar. Bu tanıtım girişimi sonucunda dünyanın her yerinden gazetelerde çıkan haberlerle fuar adını duyurmayı başardı (Herzfelde & Doherty, 2003, s. 95). Hausmann, Grosz ve Heartfield'in küratoryal anlamda fuara yaptıkları katkılar, 1929 yılında Amerika'da yapılacak olan Modern Sanat'ın ilk Sergisi'ne (First Exhibition of Modern Art) dav Avrupalı Dadaist sanatçıların davet edilmesine büyük etkide bulunmuştur. Dada Fuarı'nda sergilenen eserlerin kataloglarını el çizimleri, kolaj, fotomontaj ve fotoğraflarla yapan Heartfield, aynı zamanda Dada Hareketinin sanat hakkındaki eleştirisini de içeren özel tasarlanmış bir metinle<sup>7</sup> Dadaistlerin sanat yaklaşımını ve fuarın amacını belirtmiştir (Herzfelde & Doherty, 2003, s. 96).

1922 yılında ise Berlin'de Rusya Bilgi Bakanlığı'nın organize ettiği İlk Rus Sanatı Sergisi (Erste Russische Kunstausstellung) Van Diemen Galerisinde açıldı. Rus Sanatı'nda etkili olan tüm sanat hareketlerinin temsil edildiği sergi, herşeyi kucaklayan zıtlıklarla doluydu. Süprematist ve Konstrüktivistlerden Sosyal Realistlere kadar geniş yelpazeli bir anlayış gösteren sergi, sanat ve siyasi alanlarda yaşanan devrimin sunulması fikri üzerine tasarlanmıştır. El Lissitzky'nin sergi kataloğunu hazırladığı sergiye, Vladimir Tatlin, Olga Rosanova, Alexander Rodchenko, Kasimir Malevich ve Marc Chagall gibi Rus avangardlarının eserleri damgasını vurdu. Serginin küratörlüğünü diğer Avrupalı Avangart sergilerde olduğu gibi sanatçı küratörler, Nathan Altman ve Naum Gabo gerçekleştirmiştir. Berlin için yeni bir deneyim olan

---

<sup>7</sup> Sergi metni alışıl gelmiş okuma tarzının dışında bedensel olarak metnin okunmasına işaret eden dinamik bir yapıda tasarlanmıştır. Bedensel bir faaliyet olarak okuyucunun deneyimine açılan metin kapitalist düzene karşı gerçek anlamda fiziksel bir karşı duruşu temsil eder. Herzfelde,W, Doherty B. Introduction to the First International Dada Fair, Ekim 2003, Sayı 105, The MIT Press, ss:97

sergi, sanatta yeni bir dünya görüşünün ve sanatın yenilenmesi gerekliliğini Ekim Devrimi perspektifinden yansıtılması bakımından önemlidir (Neumann, 1967, s. 21).

Radikal ve kural bozucu bir şekilde geleneksel sanat anlayışına karşı çıkan doğaçlama, kolaj, performans, fotomontaj, kabare, şiir gibi pratiklerle kavramlara dayanan sanat eylemi yapmayı savunan Dada Hareketi içerisinde etkili olan Marcel Duchamp, XX. yüzyıl sanat anlayışını kökten değiştiren etkili bir figürdür. Hazır nesne kullanımı ve sanatın ne olması gerektiği yönde fikirleriyle dikkat çeken Duchamp, aynı zamanda sanatçı küratör anlayışının ilk örneklerinden biridir. 1917’de R. Mutt takma ismiyle imzaladığı ve Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nun İlk Sergisi’nde sergi dışı kalan Çeşme (Fountain) XX. yüzyıl sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Sanat anlayışına getirdiği radikal eleştirilerin yanında sergileme eyleminin sanatsal bir eylem olduğu fikrini de ortaya atmıştır.

Radikal sergi tasarımlarına ilk örnek 1938 yılında Paris’te Galeri Beaux-Art’ta André Breton ve Paul Éluard beraber düzenledikleri Uluslararası Sürrealizm Sergisi (The Exposition Internationale du Surréalisme) olmuştur. Serginin küratoryal anlamda danışmanı Marcel Duchamp’dı; teknik danışmanlıklar da Salvador Dali ve Max Ernst üstlenmişti; Man Ray’de ışıklandırmadan sorumluydu. Dada hareketiyle bağlarını gösteren ve bir uzlaşmayı gözler önüne seren sergide Hans Bellmer, Giogio de Chirico, Joseph Cornell, Matta, Richard Oelze, Mèret Oppenheim’in işleri mevcuttu (Cabanne, 1972, s. 125). Dada ve Sürrealizmin tarihsel kopuşlarının bilincinde olarak yeniden özüne ulaşması adına tarihsel bilinçle tasarlanması önemlidir (Şekil 7).

Sergi üç ana bölümden oluşuyordu; İlk olarak izleyicileri Dali’nin Yağmurlu Taksi (Taxi pluvieux) çalışması karşılıyor, arkasından bir düzenine sürrealist tarzda süslenmiş vitrin mankeninin bulunduğu Paris’in En Güzel Caddeleri (Les Plus belles rues de Paris) isimli antreden geçerek Duchamp’ın düzenlediği, Man Ray’in ışıklandırdığı ana mekan ulaşıyordu (Schneede, 2014). İzleyicilerin istese de istemese de içinde sergilenen sürrealist nesnelere maruz bırakılarak metaforik bir mağra içine girmesi sağlanıyor. Duchamp, bütünsel mekan tasarımına denk düşen ve doğaya ve uygarlığa ait unsurları değiştirmeden bünyesine katarak nötr bir sergileme çerçevesini reddetmiştir. Fiziksel ve psişik yabancılaştırma isteği kendine özgü estetik kuralları ve

şifreleriyle sanat yapıtı ve gerçeklik boyutunu algılamak için izleyici üzerinde duygusal bir bağlantı kurmayı hedeflemiştir (Schneede, 2014).



Şekil 7. Uluslararası Sürrealizm Sergisi, 1938 (Manifold, 2019)

İkinci örnek ise, bir sonraki bölümde detaylı olarak anlatılacak olan Pegg Guggenheim'in Dada ve Sürrealist sanatçıların eserlerinden oluşan koleksiyonunun 1942'de New York'ta sergilendiği Sürrealizmin İlk Bildirileri (The First Papers of Surrealism) sergisidir. Tüm oda boyunca gerdiği iplerle sergi salonunda gezmeyi imkansız hale getirirken izleyicinin resimlere neredeyse imkansız bir şekilde bakmasını sağladı. Oluşturduğu sergi tasarımında başka sanatçıların eserlerini kendi anlatımına katarak destekleyici bir unsur olarak kullanmış ve bu sergi Marcel Duchamp'ın yerleştirmesi haline gelmiştir (Cousijn, 2016, s. 145-149).

Pek çok sanat tarihçi Marcel Duchamp'ın çalışmalarını enstelasyon sanatının öncüsü olarak kabul ederken bu yeni sanatsal strateji sanatçı olarak özerklik talep etmenin bir yolu olarak kullanılmaya başlamıştır. Duchamp'ın stratejileri Güncel Sanat içerisindeki bir çok kürator tarafından uygulansa da seçilen nötr bir nesnenin sanatçı tarafından seçilip sergilenmesiyle sanat eseri anlamını kazanmasıyla asıl işlevi seçmek ve sunmak olan küratorün de sanat yapıp yapmayacağı tartışmalarını beraberinde getirmiştir.

Duchamp'ın küratorlüğünü yaptığı sergiler gibi Avangart içerisindeki diğer küratoryal pratiklerin ortak noktası, topluluk içerisindeki ortak çalışma ve dayanışmayla

ortaya çıkan, kişisel meselelerden beslenen, bağımsız yapıda sanatçı eylemleri olduğu söylenebilir. Sanatçı küratorlerin ortaya çıkmasıyla birlikte küratorun rolü ve potansiyeli ortaya çıkmaya başlamış, sanat eserleriyle, nesnelerin ya da fikirlerin bir araya getirilmesindeki rolü ortaya çıkmıştır. Kişisel ağlardan oluşan etkileşimle açılan sergiler, fikirlerin aktif olarak gerçekleştirilmesini sağlarken bağımsız küratorlerin de önünü açmıştır (Floyd, 2017, s. 8-9). Kürator olarak görev yapan sanatçı, sanat yapma eylemini malzemden sergilemeye kaydırırken aynı zamanda malzemelerin de manipülatorü haline geliyor. Duchamp'ın örneğinde görüldüğü gibi yaratma sürecine dahil olan sanatçı, düşüncesine uygun mekan, nesne, sanat eseri ve sergileme stratejileri belirleyerek ortaya çıkan serginin düşünsel boyutunu ortaya çıkarmaya başlıyor.

### **1.2.2 Avangarda Karşı Küratöryel Bir Pratik: Dejenere Sanat Sergisi**

Avangart'ın önemli merkezlerinden biri olan Almaya'da, XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve etkisini arttıran Fovizm, Kübizm, Dada ve Sürrealizm gibi yenilikçi hareketler izleyicilerin çoğu tarafından elitist, ahlaki açıdan şüpheli ve çoğu zaman anlaşılabilir bulunuyordu. 1920'lere gelindiğinde ise Almanya Avangardın önemli merkezlerinden biri konumuna gelmişti. Ancak Nasyonel Sosyalistlerin 1933 yılında iktidara gelmesiyle birlikte Weimar döneminin kültürü olarak değerlendirilen ve aşağılanan avangard eserlere karşı muhafazakar bir estetik anlayışını ön plana çıkartılan bir kültür politikası kullanılmaya başladı. Hitler'in sanattaki kişisel zevkleri hükümet politikası haline getirilirken tıpkı Sosyalist Gerçekliğin (Socialist Realism) zorunlu bir stil olarak kabul edildiği Sovyetler Birliği gibi sanatın ideolojik olarak düzenlendiği bir devlet politikası geliştirildi. Zorunlu bir model olarak ortaya çıkartılan bu estetik anlayış, ırksal ideali içerek Klasik Yunan ve Roma sanatına dayanıyordu (Spotts, 2003, s. 154).

Nasyonel Sosyalistlerin yozlaşma kültürünü temizlemeye yönelik eylemleri, Modern Sanat'ı ve uygulayıcılarını beceriksiz ve deli olarak ilan ederken ırksal kirlilik, çöküş, zihinsel hastalık olarak nitelendirdikleri eserlerin de tasfiyesine neden oldu. Alman duygularına hakaret olarak nitelendirilen bu eserler devlete ait müze ve

koleksiyonlardan çıkartılırken Dejenere Sanat'ı üreten sanatçılara karşı baskı politikası geliştirildi (Vam.ac.uk, 2014, s. 57).

Devlete ait müzelerden ve koleksiyonlardan toplanan eserler, 1937 yılında Münih'te Nasyonel Sosyalist Parti himayesinde ve ressam Adolf Ziegler organizatörlüğünde Dejenere Sanat Sergisi (Entartete Kunst) ismiyle sergilendi. Prusya Sanat Akademisi başkanı olan Adolf Ziegler, çok sayıda şehirde devlet koleksiyonlarını gezerek dejenere ilan ettikleri Sürrealist, Dada, Ekspresyonist, Kübist ve Soyut Sanat'a ait 16.000 fazla eseri toplayarak sergiledi. Hitler'in serginin başlamasından bir gün önce yaptığı konuşmada, kültürel parçalanma konusunda etkili gördüğü bu eserleri Alman milliyetçi duygularını aşağıladığını belirtirken aynı zamanda teknik olarak yetersiz, kafa karıştırıcı ve doğal formu yok eden bu eserlere karşı acımasız bir savaş başlattıklarını duyurdu (Spotts, 2003, s. 151-68).

Eş zamanlı olarak Almanya'nın yeni sanat vizyonunu, ulusal sosyalist idealini yansıtacak ve Dejenere Sanat olarak nitelendirilen Modernizmin sanat eserlerine karşı ideal Alman sanatını yansıtan Büyük Alman Sergisi (Große Deutsche Kunstausstellung) Münih'te açıldı. Nasyonel Sosyalist Almanya'nın en büyük sergisi olarak duyurulan sergiye seçilen sanatçılar eserlerini sergilerken hem de satış imkanına sahipti. 1940 yılına kadar açık kalan ve her gün ziyarete açılan sergi, Büyük Almanya'nın ideal temsilini yansıtırken Hitler'in ırksal temelli politikalarını da destekler nitelikte bir propaganda aracı olarak kullanıldı. Hitler'in kişisel zevlerine göre şekillendirilen sergide, idealize edilmiş kırsal yaşam temsillerinden, Hitler'in kahramanlıklarını gösteren propaganda amaçlı savaş resimlerine karma yapıda bir çok eser sergilendi. Yunan ve Roma kültürünün devamını Alman sanatının temeline koymayan Hitler, Alman ruhuna karşı gördüğü ve "çürümüş (Verfallkunst)" olarak nitelendirilen Alman avangardına karşı bir savaş aracı olarak bu sergiyi kullanarak Alman halkını sanat aracılığıyla şekillendirmeye çalıştı (Levi, 1998, s. 45).

### 1.3 Amerikan Modernizmde Küratoryal Pratikleri

II. Dünya Savaşı nedeniyle Paris'ten kaan sanatçıların önemli bir bölümü 1942 yılında New York'a gelmeye başlar. Salvador Dali, Andr  Masson, Andr  Breton, Max Ernst, Marc Chagall gibi sanatçıların arasında bulunduğu grup avangarda yeni bir yol aamak iain geldikleri New York'u sanatın merkezi haline getirirken aynı zamanda XXI. yüzyılın başında bilgi teknolojisinin yükselişiyle birlikte değişecek olan tek merkez anlayışının kırılmasını sağladılar (Fineberg, 2014, s. 21). Avrupalı modernlerin New York'a gelmesiyle beraber uluslararası bağlantıların oluştuğu yeni bir model gelişmeye başladı. Bu modelin işlemesinde etkili olan MOMA (Museum of Modern Art), modern Amerikan sanatının mirasını kalıcı olarak barındırmak, geleneksel müzelerin muhafazakar politikalarına meydan okumak amacıyla Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss ve Mary Quinn Sullivan öncülüğünde 1929 yılında New York'ta kuruldu (The Art Story, 2019). MOMA'nın ilk küratörü olan Alfred H. Barr, görevinde kaldığı süre boyunca faaliyetleriyle Modernizmi tanımlarken Amerika'da kabulünü de sağladı.

Alfred H. Barr, müzede geleneksel sanat formları olan resim, heykel, baskı gibi bölümlerin yanında film, mimarlık ve fotoğraf gibi  ağdaş uygulamalarla ilgili bölümler aadı. Mimar Philip Johnson ile yakın işbirliği iainde olan Barr, Bauhaus Okulu ve fikirlerinden olduka etkilenmiş soyut bir estetik anlayışıyla birlikte Amerikan'nın görsel kültürünü kökten ve kalıcı olarak değiştirecek sergiler ve etkinlikler düzenledi. Özellikle mimarlık bölümünün kurulması dünya çapında etkisi olacak bir karar olarak değerlendirilir (Arkitera, 2010).

Modern ve  ağdaş Sanat'ın yenilikçi standartlarını belirleyen MOMA, modern sanat tarihini anlama ve yazma konusunda da etkili olmuştur. Alfred H. Barr'ın küratoryal perspektifi, sanattaki yenilikçi yaklaşımları sergilerken aynı zamanda müzeyi bir eğitim merkezi olarak kullanarak aadı kurslarla halkın sanata olan bakışını da yönlendirmiştir (Thompson, 1993, s. 627). Barr'ın küratoryal yaklaşımları, modernizmin ne anlama geldiğini keşfetmek ve dönemim baskıcı rejimlerine karşı özgürlük ve demokrasi erdemlerini yansıtmak üzerine kuruludur. Analitik ve aslında

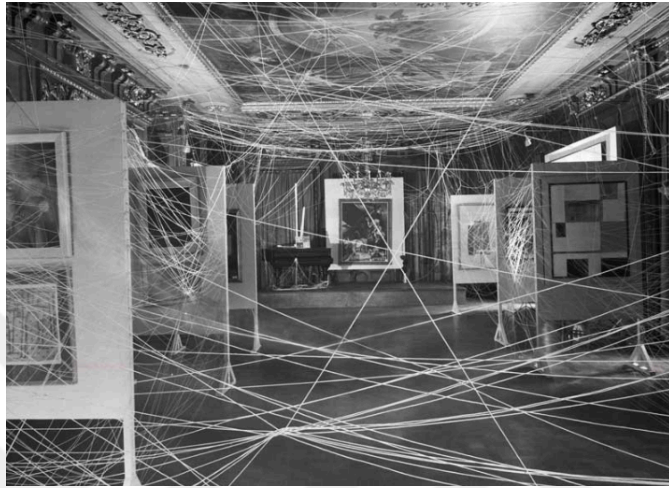


taksonomik yaklaşımı, modern tarzların evrimini ve ilişkilerini gösteren ve sistematik bir biçimde hazırlanan sergilerde görülebilir.

Amerikan Formalizmi'nin tanımlanmasında öncülük yapan Barr'ın sergileme perspektifi ve sanatı kurma yeteneği, her ikisi de 1936 yılında düzenlenen Kübizm ve Soyut Sanat (Cubism and Abstract Art) ve Fantastik Sanat, Dada ve Sürrealizm (Fantastic Art, Dada, and Surrealism) sergilerinde görülebilir. Usta bir sanat tarihçisi küratör olarak gerçekleşecek sergilerin kalıbını oluşturken modernizmin bir anlatısını oluşturmayı başarmıştır. Her iki sergide de Kübizm, Sürrealizm ve Dada'yı anlatabilecek günlük nesnelere mobilyalara, heykellerden tiyatro dekorlarına, resimlerden tipografiye kadar geniş yelpazeli bir sergileme gerçekleştirmiştir. (Smith R. , 2005, s. 98-101).

Alfred Barr'ın müze direktörü olarak yarattığı anlatı, yaratıcı ve entelektüel bir eylem olarak sanatçıların kendi sergilerini amatör ya da profesyonel olarak düzenleyen Dada ve Sürrealist sanatçıların sıklıkla kullandıkları bir strateji olmuştur. Modern küratörlüğü atfedilen sorumluluk ve yaratıcı niyet, çoğu zaman sergiyi oluştururken oluşan karmaşık süreçleri çözmek, sınıflandırmak, mekansal, zamansal, politik ve ekonomik süreçlerin gözardı edilmesiyle birlikte görsel olarak tecrübe edilir bir yapıya bürünmesi Dada ve Sürrealist sanatçılar tarafından tercih edilmesine neden oldu. Görsel kanıt tabanlı bu yaklaşımlar fotoğrafın sergilerde etkili kullanılan bir malzeme haline gelmesine neden oldu. Arşiv malzemesi olarak kullanılan fotoğrafın, sanatçılar tarafından kanıt özelliğinden çıkartılarak retorik bir araç olarak kullanılmaya başlaması 1942 yılında Manhattan'da Whitelaw Reid Mainsion'da açılan Sürrealizmin İlk Bildirileri (The First Papers of Surrealism) sergisinde Marcel Duchamp'ın yerleştirmesinde karşımıza çıkar (Vick, 2008). Küratörlerin kullandığı sıralama, bağlantı kurma, arşivleme gibi kavramları, temaları ve sergileme yöntemlerini bilinçli bir şekilde kendi yerleştirmesi için bir strateji olarak kullanır. İlk sanatçı küratörlerden biri olarak kabul edilen Duchamp'ın yerleştirmesi, sürgünde bulunan ve savaş nedeniyle yerinden edilmiş sürrealizmi temsil eden ABD yurttaşlığına başvuru sırasında doldurulan belgelerine gönderme yapar. Duchamp tarafından tasarlanan teşhir panelleri ve rastgele gerilmiş sicimler, resimlerin sergilenmesine müdahale eden bir engeli temsil eder (Vick, 2008) (Şekil8). Müze küratörlerinin oluşturmaya çalıştıkları anlatılar için

geliştirdikleri sistematik yaklaşımlardan farklı olarak sanatçı küratör Duchamp, kişisel tercihini ön plana alarak hem sezgisel hem de geleneksel küratörün yöntemlerini kullanarak şaşırtıcı bir deneyim yaşanmasını sağlamayı amaçlar.



**Şekil 8.** Sürrealizmin İlk Bildirileri Sergisi, Marcel Duchamp'ın yerleştirmesi, 1942 (Tate, 2019)

New York'ta Sürrealizmin İlk Bildirileri sergisiyle eş zamanlı olarak açılan Art of This Century gelerisinin açılış sergisi, küratoryal anlamda dönemin yaklaşımını ele almak açısından önemlidir. Peggy Guggenheim'in Marcel Duchamp ve küratör Herbert Read yardımıyla topladığı sürrealist ve soyut sanat eserleri koleksiyonunun teşhir edildiği sergi için mimar ve sahne tasarımcısı Frederick Kiesler, sanat eserlerini kendisi bir heykelmiş gibi gösterecek ve mekanla bütünleştirecek bir tasarım gerçekleştirdi (Demos, 2014). Duvarları içbükey haline getirerek tabloların çerçevelerini söken Kiesler, tabloları ahşap uzantılara tutturmuş; ortamı karartarak fonu ve tavanı siyaha zemini turkuaz mavisine boyamış; mekanı ikişer dakika süreyle aydınlatarak sergilemiştir. Sergide Soyut Eserler Salonu'nda Kandiski, Arp ve Modrian gibi sanatçıların işlerini tavana iplerle sarkıtarak interaktif ve hareketli bir etki yaratmıştır (Şekil 9). Eserlerin fiziksel desteğini ortadan kaldırarak tüm maddiliklerini yitirmiş, boşlukta salınan rüya gibi görüntüler olarak algılanmasını sağlamıştır. Kiesler'in küratoryal yaklaşımı, II. Dünya Savaşı sonrasında sürgün koşulları içerisinde

olan sanatçıların durumlarına tarihsel bir gönderme yaparken, mekanı canlı bir organizma formuna çevirerek, sürrealizmin muhafaza edildiği bir ev oluşturmuş oldu (Demos, 2014). Sergi, Duchamp'ın Sürrealizmin İlk Bildirileri sergisi ile tarihsel benzerlikler sergilerken, Kiesler'in yerinden koparılmış sürrealizmin için tasarladığı “ev” metaforuna karşın Duchamp, teşhir stratejisini reddeden “evsiz” bir mekan oluşturmuştur.



**Şekil 9.** Frederick Kiesler, Soyut Eserler Salonu, Art of This Century Gallery, 1942 (e-skop, 2014)

Art of This Century ve The First Papers of Surrealism gibi sergiler gelişmekte olan genç Amerikan sanatı için Avrupalı sanatçıların eserlerini görmek açısından etkili olmuştur. Amerikan sanatının gelişmesinde etkili olan Art of This Century galerisi Jean Arp, Max Ernst, Salvador Dali, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti gibi Avrupalı sanatçıların eserleri sergilerken William Baziotes, Alexander Calder, Mark Rothko, Jackson Pollock gibi genç Amerikan sanatçıların da eserlerini sergileyerek Amerikan Modern Sanatına katkıda bulundu. (Davidson & Rylands, 2004).

MOMA gibi modern ve çağdaş dönemleri, sanat, mimarlık ve görsel kültürün diğer araçlarıyla anlamak, sanat eserlerini toplamak, korumak ve incelemek misyonuna sahip olan Solomon R. Guggenheim Vakfı, 1937 yılında Solomon R. Guggenheim, Hilla von Rebay tarafından kar amacı gütmeyen bir organizasyon olarak kuruldu (Guggenheim). Hilla von Rebay'in küratoryal perspektifiyle gelişen Guggenheim

koleksiyonu, Avrupalı avangard sanatçıların eserleriyle ve daha sonra Modern Amerikan Sanatı'na etki edecek Wassily Kandisky, Marc Chagall, Robert Delaunay, Rudolf Bauer, Laszlo Moholy- Nagy, Pablo Picasso'nun çalışmalarından oluşan Soyut Sanat'a doğru geliştirdi (Guggenheim).

İlk olarak kamuya açık olmayan özel bir koleksiyon olarak gelişen Guggenheim koleksiyonu sergilemek için kalıcı bir müze binasına ihtiyaç duyuldu ve bu müze için avangard koleksiyonu yansıtacak mimaride bir müze tasarlandı. Rebay, mekanı koleksiyondaki modern parçalara bakmanın yeni bir yolunu keşfetmek üzere bir "ruh tapınağı" olarak düşündü (Levine, 1998, s. 217-18). 1959 yılında Mimar Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanan kalıcı binasıyla yeni bir anlayışın simgesi haline geldi. Frank Llyod Wright'ın tasarladığı bina, ziyaretçilerin birbirine bağlı odalardan geçtiği ve çıkarken aynı yerden geri dönmek zorunda kaldığı geleneksel müze mimarisinden farklı olarak Mezapotamya mimarisindeki ziggurat<sup>8</sup> yapılarına benzer spiral şekildedir. Wright'ın hazırladığı plan, ziyaretçilerin ilk olarak binanın en üst katın asansörle çıkmalarını ve yumuşa eğim boyunca aşağıya inerek sanat eserine kadar her detayı görebilecekleri şeklinde yapılmıştır. Bu tasarımla ziyaretçilerin birden fazla alanı görmeleri ve diğer seviyelerdeki ziyaretçilerle etkileşime girmesi amaçlanmıştır (Perez, 2010). Wright'ın binanın tasarımıyla ilgili daire, sonsuzluk, üçgen, yapısal birlik, sarmal, organik ilerleme, kare, bütünlük gibi sembolik anlamlarla insan fikirlerini ve duygularını aktarmayı hedeflediği görülmektedir.

Modern Amerikan Sanatı'na şekil veren ve aynı zamanda Avrupalı avangardların önemli çalışmalarına sahip olan Guggenheim Müzesi, koleksiyonuna eş zamanlı olarak sürekli yenilendi. 1961'de müzenin küratörlüğüne getirilen Thomas M. Messer, spiral şeklindeki müzenin sanat sunma yeteneğinin sorgulandığı bir dönemde Guggenheim koleksiyonunu Hirshhorn Müzesi'nden<sup>9</sup> ödünç aldığı heykellerle

<sup>8</sup> **Ziggurat**: Eski Mezapotamya'da Sümerlerde, Babillerde ve Asurlarda kullanılan bir çeşit tapınaktır. Akatça ziqqurrat, yükselmiş yere kurulmak anlamına gelir. E.C Stone, "Ziggurat". The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East. Vol 5, s. 390 E.M. Meyers, New York&Oxford 2007

<sup>9</sup> **Hirshhorn Müzesi**, ABD Kongresi tarafından eski ustaların eserlerinin sergilendiği Ulusal Sanat Galerisi (The National Gallery of Art)'ni tamamlayacak ulusal bir çağdaş sanat müzesi kurulma planı dahilinde 1966'larda Smithsonian Sekreteri S. Dillon Ripley'in Kongre'nin finansörü Joseph H. Hirshhorn'un modern sanat koleksiyonu baz alınarak kurulmuş Çağdaş Sanat Müzesidir. Erişim Tarihi 15 Ekim 2019 <https://hirshhorn.si.edu/about-us/#history>

birleştiren bir sergi düzenledi. Mekanın garip geometrisine uygun olarak hazırlanan kaideler inşa ederek sinir bozucu optik yanılsamalar yarattı (Canaday, 1962, s. 25-47).

Küratoryal anlamda incelendiğinde Amerikan Sanat'ının şekillenmesinde önemli katkıları bulunan MOMA ve Guggenheim sanat müzeleri, Amerikan realist geleneğini parçalarken Soyut Ekspresyonizmin doğuşuna öncülük etmiş, sanat eseri koleksiyonlarının sergilerini mimariyle birleştiren, farklı disiplinlere yer veren, sıradışı sergileme yöntemleriyle geleneksel sanat müzesi anlayışını yıkmışlardır.

#### 1.4 Bağımsız Küratörlerin Ortaya Çıkışı

II. Dünya Savaşı'ndan 1960'ların ortasına kadar olan bu süreçte kürator, koruyucu rolüyle birlikte müze ya da galeri aracılığıyla sanat dünyası arasında bir köprü görevini üstlenirken 1960'lardan itibaren aşamalı olarak daha geniş kapsamlı hareket edebilen, sanatın kendisinin üretilmesinde katkısı olan, arabuluculuk rolüyle birlikte yayılması içinde yaratıcı politik ve aktif rol üstlenen bir kimliğe dönüşmüştür. 1960'larda müzelerde, akademilerde ve galerilerde başlayan ve sanatın yeniden sorgulanması süreci, sergiler için eser seçimi, sergileme mekanları ve sergileme tarzlarının da sorgulanmasına neden oldu. Bu sorgulamalar sanat dünyasındaki Neo Avangard olarak adlandırılan Minimalizm, Kavramsal Sanat, Pop Art, Performans Sanatı, Arte Povera, Fluxus hareketleriyle yakın ilişki içerisinde gelişti. Genel olarak bu hareketler önce sanatın kendisini, sanatta kullanılan malzemeleri sonra da sanat yapma süreçlerini, sanatçıyı ve sergi alanlarıyla sergileme mekanlarıyla ilgili sorgulamalara neden oldu. Özellikle Kavramsal Sanat'ın sanat nesnesine ve sanatın amaçlarına olan radikal yaklaşımları beyaz küp<sup>10</sup> olarak adlandırılan klasik sergi mekanlarının değiştirilmesine ya da mekanların bilinçli olarak boşaltılmasına neden oldu. Politik gelişmelerle birlikte özgürlük, nesneden bedene kayan önem, satın alınmazlık, müzeye muhalefet ve sanat dışı izleyiciye yönelme eğilimler, sanat galerileri içinde

<sup>10</sup> **Beyaz Küp**, İrlandalı eleştirmen ve sanatçı Brian O'Doherty'nin modern sanat galerilerini tanımlamak için kullandığı bir kavram. 1976 yılında yayımlanan Beyaz Küpün İçinde-Galeride Mekan İdeolojisi isimli çalışmasında modern sanat galerilerini tanımlarken, biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemi barındıran şık bir tasarım olarak tanımlar. Brian O'Doherty, Beyaz Küpün İçinde- Galeride Mekanın İdeolojisi. 2016 Sel Yayıncılık s.9

değiştirilemez olan kuralalrın yıkılmasına, galerilerin güncel olan sanatla bağıını kuvvetlendirmesine neden oldu (O'Doherty, 2016, s. 118).

#### 1.4.1 Bağımsız Sanatçı İnsiyatifleri ve Kooperatif Galeriler

1960'larda yaşanan sanatsal alanda yaşanan bu değışimlerin habercisi Avrupa ve Amerika'da eş zamanlı olarak görölmeye başlayan bağımsız kolektif galerilerin ortaya çıkmasıyla yakından ilişkilidir. Galeri ya da müzeler için çalışan geleneksel küratörlerden farklı olarak sadece sergiler için kurumlarla işbirliğı yapan, sergilerde yeni sanatçıları ön plana çıkartan ve belirlenen tema doğrultusunda kavramları destekleyecek sergileme yöntemleri oluşturan yeni bir kürator çeşidi de bu galerilerde ortaya çıktı. Kürator Kate Fowle'nin “ Kimin Umrunda? Küratorün Bugünkü Rolünü Anlama (Who Cares? Understanding the role of the Curator Today)” isimli makalesinde değışen kürator rolüyle ilgili olarak 1952 yılında New York'ta 10. Cadde'de kurulan kooperatif galerileri örnek verir (Fowle, 2007, s. 17). Kurulan bu galeriler sanatçıları tarafından düşük bütçelerle işletiliyordu ve çoğı zaman personel kullanılmıyordu. 57. Cadde'deki son derece seçici ve muhafazakar galerilere alternatif olarak kurulan bu galeriler, Çağdaş Sanat izleyicisiyle sanatçıların bir araya geldiğı ve sergileme olanaklarının eksikliğı üzerine çözümlerin arandığı bir merkez haline geldi. Bu galerin açılmasıyla birlikte sanatçıları yazarlar, eleştirmenler ve izleyicileri bir araya getiren sosyalleşme alanları haline geldi. 10. Cadde Galerileri, hem genç sanatçıların eserlerini sergileyebilecekleri bir mekan sağlarken aynı zamanda kendi sanatlarını temsil edebilmelerini sağlayan bir alan sundu. Amerikan Çağdaş Sanatı'nın önemli isimlerinin üyesi olduğı bu avangard galeriler hem şehir içinde sanatçıları için bir alan sağlarken hem de o zamana kadar sergi düzenleyicisi olarak görülen küratörlüğün potansiyelinin ortaya çıkmasına neden olacak gelişmelerin yaşanmasına imkan verdi. Örneğın Hansa Galerisi'nde o dönem öğrenci olan Jean Follet, Allan Kaprow ve George Segal tarafından kuruldu ve deneysel sergileme yöntemleriyle birlikte birçok genç sanatçının eserlerinin sergilenmesini sağladılar. Bunun yanında Allan Kaprow'un tek bir sanat objesinden veya resim çerçevesinden çıkarak Happening adını verdiğı, teatral doğasıyla

doğaçlamaya dayanan yeni bir sanatsal formun oluşmasına imkan verdi (The Art Story, 2019).

Aynı şekilde Londra'da kurulan Bağımsız Grup (The Independent Group), 1950'lerden itibaren sanat ve gündelik yaşamın yeniden dönüşümünü, reklam, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının etkisini ve kitsch imgelerin kullanıldığı Pop Sanatı'nın öncüsü olurken yaptıkları ilk sergiyle Pop Sanatı'nın tanımını oluşturdular (Pop Art History, 2019). Grubun önemli isimlerinden Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, William Turnbull ve Nigel Henderson Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde düzenledikleri bir dizi halka açık konferanslarla Pop Sanat'ının günümüzdeki tanımını oluşturmak için yöntemler geliştirdiler. Düzenlenen bu konferansların sonucunda 1956 yılında düzenledikleri Bu, Yarın (This is Tomorrow) sergisi, mimar, ressam, heykeltıraş ve diğer sanatçılardan oluşan bir işbirliğinin sonucu olarak ortaya çıktı. Çağdaş Sanat'ı temsil eden parçaları ortaya çıkartan bu işbirliği, Pop kültürünün sembollerini ve teorilerini ortaya çıkartırken her biri bağımsız olan sanatçıların işbirliğinden doğan ve sanat galerisinde bir ortam yaratma nosyonunun da küratörün potansiyelinin de ortaya çıkmasına neden oldu (Kouris & Rand, 2007, s. 29).

#### **1.4.2 Documenta Sergileri ve Küratörün İktidarı**

II. Dünya Savaşı'nın sonuçlarına bağlı olarak Avrupa müzelerinde iyileştirme ve yenilenme hareketi durmuş, bazı koleksiyonların bir önceki bölümlerde anlatıldığı gibi ABD sergilendiği görülmüştür. 1955 yılında Almanya'nın Kassel kentinde sanatçı ve akademisyen Arnold Bode, kamu kaynaklarıyla finanse edilen Botanik Sergisi (Bundesgartenschau)'ne gayet iddali bir sanat bölümü ekledi. Nasyonal Sosyalist rejim zamanında Alman haklı için dejenere sanat (Entartete Kunst) olarak nitelendirilen ve yasaklanan Modern Sanat'ı insanların zihinlerini amacıyla kullanan Arnold Bode, serginin adını Documenta olarak koydu (Kimpel, 1997, s. 416). Kelimenin kavramsal kökenleri insanlıkta yeni bir canlanma ya da evrimsel bir dönüşümle Nasyonal Sosyalizm'le yola çıkmış Alman ulusunun modernist sanatla uluslararası alanda özgürlüğe yönelmesi olarak değerlendirilir (Madzowski, 2013, s. 42).

Almanya'nın II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik ve kültürel yapılanmasında büyük katkısı olan ve sanat dünyasında Almanya'nın diğer uluslarla diyalogunun tekrar kurulmasında etkili bir yere sahip olan Documenta, Batı Almanya'nın ilerici kurutuluş öyküsü ve kültürel tarih yazımında ikonik simgelerinden biri haline gelmiştir. Documenta Sergisi'nin neredeyse tamamen yıkılmış bir kentte, Kıta Avrupası'nın ilk kamusal müzelerinden biri olan Fridericianum<sup>11</sup>, da yapılması da Bode'un bilinçli tercihidir. Almanya'nın meşhur mirasını ve yakın zamandaki travmasını da yeniden yapılanma içerisine ekleyen Bode, ulusal iyileşme projesi kapsamında sanatı kullanarak mekanı da hafızanın merkezi olarak tanımladı (Weiner, 2009, s. 100).

Bode, Nasyonel Sosyalist rejim tarafından yasaklanan yüzyılın önemli sanatçılarının eserlerini sergileyerek ulusal bir imajı oluştururken aynı zamanda Amerika'nın hegemonyası altında, Nazi rejiminin mirasıyla yüzleşmek zorunda kalan ve sosyalist rejime karşı denetim sağlayacak bir merkez inşa etmiş oldu (Weiner, 2009, s. 100). Bode'un küratoryal ekibinde yer alan sanat tarihçisi Werner Haftmann, sergilenecek eserlerin seçkisinde yer aldı ve bu ideolojik olarak tasarlanmış sergi için Modernizm'in önemli sanatçılarını seçtiği gibi Dada'yı tümüyle, Fransız Sürrealizmini, Rus Konstrüktivizmini ve Toplumcu Gerçekçi gibi Marksist ideolojiyi yansıtan sanatçıları büyük ölçüde devre dışı bırakmıştır (Haacke, 2018). Maksist ideolojiye sahip eserlerin dışlanması, serginin miras olarak belirlediği ve diğerlerini dışlayan yaklaşımın gözler önüne serilmesi bakımından ilginçtir. Bode'un küratoryel yaklaşımı, Modernizmi ideolojik içeriklerinden arındırarak Soğuk Savaş döneminde Almanya'nın konumunu da göstermesi bakımından önemlidir.

Arnold Bode, vermek istediği ideolojiyi etkili bir şekilde sunmak için sergileme konusuna oldukça dikkat etmiştir. Bombardımandan ağır hasar almış bir mekanda sergiyi düzenleyerek, bir ulusun yeniden doğuşunu ve devraldığı mirasla birlikte Modernizmin savunucusu olduğunu belirten bir anlatım geliştirdi. Resimler için özel

---

<sup>11</sup> **Fridericianum**; 1779 yılında Almanya'nın Kassel Hessen Kassel prensi II. Frederich için tasarlanan, kütüphanesi, sanat galerisi, bilimsel buluşlar galerisi ve Antik Roma dönemine ait eserlerden oluşan galerisiyle dünyanın en eski kamusal müzelerinden biridir. Erişim 15 Ekim 2019 <https://en.wikipedia.org/wiki/Fridericianum>



mekanlar kurgulamış, bir mekandan diğerine geçerken yan yana ya da karşılıklı konan resimlerin diyalog içerisine girmesini sağlamıştır. Mekanların kısmı olarak açık olması keskin hatlarla sınırlandırılmış geleneksel müze veya fuar standlarından farklı bir algı yaratmıştır (Haacke, 2018).

Bode ve ekibinin inşa ettiği anlatı, Nasyonel Sosyalistler tarafından yasaklanan modernist eserleri sunarak henüz kültürel anlamda gelişmemiş insanı biçimlendirerek onu uygar insanlar seviyesine çıkartmak olarak nitelendirilmektedir (Madzowski, 2013, s. 43). Sergilemede kullandığı bazı unsurlarda bu detayları görebiliyoruz. Örneğin Alman soyut Ekspresyonist ressam Ernst Wilhelm Nay'ın tablosu en büyük tablo olarak yerini alıp ön plana çıkartılırken karşısındaki mekanda da Amerikalı Soyut Ekspresyonist Jackson Pollock'un tablosu yer alıyor ve bu iki eser arasındaki diyalog, yeni inşa edilen Alman sanatının referans noktasını gösteriyordu (Haacke, 2018).

1955'te ilki düzenlenen Documenta, karmaşık tarihsel konumu ve modernizmin geçmiş modellerini kullanarak araştırması günümüzdeki sayısız bienal ve periyodik sergilerin önünü açmıştır. Bode tarafından etkinlik için kullanılan "yüz günlük müze" tanımı, serginin hareketli bir arşiv olarak tanımlanması tarih mühendisliğinin bir tanımlaması olarak değerlendirilebilir (Myers, 2012).

İlk üç Documenta'nın devletin kendini ifade etmesinin politik bir aracı haline gelmesiyle birlikte bienalin demokratik yapısı sorgulanmaya başladı. Özellikle 1960'lardan itibaren başlayan öğrenci protestoları ve radikal politik değişimler, Documenta'nın küratöryel yapısının değişmesine neden oldu. 1968'de düzenlenen Documenta 4, bu tartışmalar sonucunda Bode ve Haftmann'ın baskın küratöryal yapısını terkederek demokratik bir uzlaşma yoluna giderek 24 kişiden oluşan bir komitenin yönetimine verildi (Kimpel, 1997, s. 72). Documenta 4'ün örgütsel yapısındaki değişiklik 1960'ların sanat ortamındaki yeniliklere de açıldı ve kensidini en genç Documenta olarak sundu. Organizasyonda, Amerikan sanatında etkili olmaya başlayan Minimalizm, Kavramsal Sanat, Pop Art gibi Neo Avangart hareketlerin etkisinde üretilen eserlerin ilk kez Avrupa'da sergilenme imkanı sağlandı. Documenta 4'te sergilenen performans, fotoğraf, video gibi yeni sanat formlarıyla birlikte, sanatın tek başına bir emek eylemi olarak kabul edilmesiyle sanatın ne olup ne olmadığı konusundaki tartışmalar artmıştır (Madzowski, 2013, s. 49).

1972’de Harald Szeemann küratörlüğünde düzenlenen Documenta 5, Kavramsal Sanat ve Postminimalist eserlerden oluşan bir seçkiyle izleyici karşısına çıktı. Szeemann, küratorluk geçmişine Kunsthalle Bern<sup>12</sup> başlamış ve müzenin kutsal alanında çağdaş sanat eserlerini, gelecek vaad eden genç sanatçılara sergiler açarak radikal dönüşümün önünü açmıştır. İsviçre’nin Tegna kasabasında Fabrika (The Factory) isimli stüdyosunda geleneksel müzecilik uygulamalarına karşı deneysel yöntemler deneyen Szeemann küratöryel yaklaşımlarındaki radikal değişikliklere bu dönemde başladı (Birnbäum, 2005, s. 17).

O zamana kadar yapılan en büyük ve en pahalı sergi olarak düzenlenen Documenta 5, diğer edisyonlardan farklı olarak tematik bir çerçeve çizerek izleyici karşısına çıktı. Szeemann, “Gerçekliği Sorgulamak: Bugünün İmgeleri” (Questioning Reality- Pictorial Worlds) isimli tema çerçevesinde geleneksel küratoryal yaklaşımı kırarak küratorün önemini vurgulayan bir yaklaşım sergiledi (Bremer, 2015, s. 2). İlk olarak “yüz günlük müze” fikrinin yerini aksiyonel, performans dayalı bir program yapıldı. Çoğunlukla Soyut Sanat’a adanan ilk Documenta’lardan farklı olarak “gerçeklik” temsil edildi. Robert Bechtle, Chuck Close, Richard Estes gibi Fotogerçekçi (Photorealism) gibi ressamlar, John De Andrea, Duane Hanson, Paul Thek gibi canlı tablo (Tableaux Vivants) yapan sanatçılar davet edildi. Gerçekliğin sorgulanması üzerine kurulan sergi, aynı zamanda Bireysel Mitoloji kavramını da ortaya atarak paralel görsel dünyalar yaratarak radikal bir yenilik gerçekleştirdi. Szeemann, Bireysel Mitolojilerin oluşmasında etkili bir yöntem olarak “taşınabilir müze” projesi olarak ilk defa 1941 yılında sergilen Marcel Duchamp’ın Valiz içinde Kutu ( Boîte-en Valise)’nun bir modeli, Claes Oldenburg Mouse Müzesi’ni ve Marcel Broodthaers’in kurumsal olarak tasarladığı ve müzelerin gerçekliğini sorguladığı Modern Sanatlar Müzesi (Musée d’Art Moderne) eserlerini sergiledi (Documenta, 2019).

Happeningler ve performansların ağırlıkta olduğu Documenta 5, Szeemann ve ekibi tarafından seçilen eserlerin, kendi anlayışları içerisinde kavramsal yapılarına uygun bir şekilde düzenlenmesi, Güncel Sanat içerisinde karşımıza çıkacak yeni bir

<sup>12</sup> **Kunsthalle Bern**; 1917-1918’de Kunsthalle Bern Derneği tarafından İsviçre’nin Bern kentinde kurulan ve Çağdaş Sanat’ın önemli bir çok sergisine ev sahipliği yapmış galeridir. Erişim 16 Ekim 2019 [https://en.wikipedia.org/wiki/Kunsthalle\\_Bern](https://en.wikipedia.org/wiki/Kunsthalle_Bern)

kürtöryel pratiğe işaret eder. İzleyicinin görme biçimlerine rehberlik etmeyi vaadeden bu yaklaşım, kitle iletişim araçlarının etkinliğini arttırması gerçekte sahnelenen gerçek arasındaki ayrımın bulanıklaşmasına yoğunlaştı ve imaj ve gerçeklik arasındaki ilişkiye odaklandı (Bremer, 2015, s. 4). Eskiden beri serilenen eserlerin seçimindeki estetik unsurlar bir kenara bırakılarak algı ve enformasyon üzerine yoğunlaşan Harald Szeemann, geleneksel eserlerin yanında temasını güçlendirecek kitsch nesnelere, reklamlar, siyasi propaganda malzemeleri, haber fotoğrafları ve bilim kurgu imgelerini sergide kullandı (Yıldız, 2015).

Küratorün sanatçının önüne geçmesi ve tüm eserlerin sergi bütününe ve temasına tabi kılınmasına karşı çıkan sanatçılar Artforum Dergisi'nin 1972 tarihli Haziran sayısında şu ilanı verdiler:

*“Documenta 5'e gösterdiğimiz tepki sonucunda belirlediğimiz aşağıdaki koşulların tüm sergiler için geçerli olmasını talep ediyoruz:*

- 1. Eserlerin sergilenip sergilenmeyeceğine karar verme hakkı sanatçıya aittir. Neyi nerede sergileyeceğine sanatçı karar verir.*
- 2. Bir sanat eseri, sanatçısının onayı olmadan herhangi bir sınıflandırmanın içine sokularak sergilenmemelidir.*
- 3. Sanatçı katalogda kendisine ayrılan yerde, sansüre uğramadan istediğini yapma hakkında sahip olmalıdır.*
- 4. Tüm kurumsal sergilerin bitiminde, ayrıntılandırılmış, eksiksiz bütçe dükümleri – katılımcı ödenekleri, taşıma masrafları, kürator ücretleri dahil – kamuya açıklanmalıdır.*

*Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson”* (Aktaran, Yıldız, 2015)

İlanı veren sanatçılar arasında bulunan Robert Smithson, küratorün dayatmacılığına karşı yapılan bu açıklamayla birlikte Kültürün Kuşatılması<sup>13</sup> başlıklı yazısıyla kültür hapisanesinin gardiyanı olarak gördüğü küratorleri, sanat eserlerini tutuklayan ve toplum tarafından tüketilmeye hazır hale getiren, nötralize edilmiş, etkisizleştirilmiş, soyutlanmış, tehlikesiz metalaştırılmış sanat haline getirmekle suçlamıştır (Smithson, 1972, s. 6). Özellikle 1960 sonlarından itibaren doğanın ticarileşmesine karşın Toprak

<sup>13</sup> **Cultural Confinement**; 1972'de Land Art alanında çalışan Smithson tarafından Artforum Dergisinde yayınlanan makalesi.

Sanatı (Land Art) uygulamalarıyla eleştirel bir yaklaşım getiren Smithson, galeri ve müze alanlarının izleyicilerin sanat algısının kurumsal olarak şekillendirilmesine karşı bir tavır almış oldu.

Harald Szeemann, Documenta 5'te sadece kavramsal bir tema etrafında eserlerin düzenlemesini radikal bir yaklaşım sergilemekle kalmamış aynı zamanda resim ve heykel dışındaki yeni sanatsal formlar olan performans, happening ve fotoğrafı medyumlarını ön plana çıkartmıştır. Küratörün ve sanatçılara kişisel alanlar tanımlayarak Sanatçı Müzesi (Artist's Museum) ya da Kişisel Mitolojiler (Individual Mythologies) adını verdiği bölümlerde sergilenmesini sağladı. Szeemann'a göre sanatçı ister Sürrealist olsun ister Minimalist isterse de zanaatkar olsun stillerden önce sanatçı olarak kendi mitolojisini yaşama hakkına sahiptir (Thea, 2001). Szeemann'ın yarattığı Kişisel Mitoloji kavramı, sanatçının anlatısının saf ve önemsiz anekdotları veya olaylarına dayanır. Roland Barthes' a göre kişisel mitoloji kavramını bir konuşma, bir iletişim metodu olarak nesne ya da kavramın ötesinde biçim olarak önemli olduğunu belirtirken aynı zamanda söylemi içeren her şeyin kişisel mitolojinin aracı olabileceğini savunur. Sanat tarihçisi Elke von Radziewsky, bu nedenle Documenta 5'te yer alan her sanatçının yaşam, bireysel sembollerden daha fazlasıyla yaratmak, sanat yapmak ve mekanı doldurmak amacıyla bu fikre hizmet ettiğini belirtir (Longolius, 2016, s. 189-90).

Harald Szeemann'ın Documenta 5'te yaptığı küratoryal müdahaleler, henüz estetik inançlara uygun olarak kabul edilmeyen yenilikler olarak eleştirmenler tarafından değerlendirilse de bireysel mitoloji kavramıyla birlikte, sanatçı olarak bireyin kırılğan karakterini, açık ve yoğun yaratılan her şeyde görebileceğimiz fikrini ortaya çıkartmakta etkili olmuş Güncel Sanat'ta sıklıkla kullanılan yöntemlerden biri olan otobiyografik yaklaşımın ilk uygulayıcılarını izleyiciyle bir araya getirmiştir. Sanat tarihinin belirleyici otoritelerine karşın bireysel mitolojileri koyan Harald Szeemann, aynı zamanda değişen sanat fikrini yansıtıran sergi yapımcısı olan küratörün rolünü etkin bir biçimde değiştiriyor.

Documenta Sergileri düzenli aralıklara göre yapılırsa da her sergi bir öncekine göre tasarlanmıyordu. Manfred Schneckenburger'in küratörlüğünü yaptığı 1977'de düzenlenen Documenta 6, Documenta 5'in önünü açtığı yeni estetik alanı güvence

altına alırken aynı zamanda sınırlarını da genişletti. Manfred Schneckenburger, Documenta 6 sergisi için yazdığı metinde 1970’lerde etkinliğini arttıran medya ve kitle iletişim araçlarının önemini vurgularken serginin ağırlığının video ve fotoğraf olduğunun altını çizdi (Documenta, 2019). Medyanın artan gücünün ve gerçeği çarpıtma eğilimine odaklanan eleştirel yaklaşımıyla fotoğrafın 140 yıllık serüvenini içeren hem fotoğraf tarihini yansıtan hem de fotoğraf tarihini yazanların da kitaplarının bulunduğu bir seçki hazırlayan Schneckenburger, ortaya çıkan görsel dille Postmodern toplumun ve sanatın sınırlarını araştırdı. Sanat kavramını, medyanın teknik yönleri ve gelişmeleriyle incelemekle kalmayan Documenta 6, fotoğraf, sinema, video sanatının iletişimsel diline odaklanan kapsamlı bir retrospektif sundu.

Medyanın sanatsal potansiyeline odaklanan Documenta 6, sanat ve toplumsal gerçeklik arasındaki sorunlu ilişkiyi keşfetme arzusunu fotoğraf ve video aracılığıyla gerçekleştirdi. Berenice Abbott’tan Vito Acconci’ye, Joseph Beuys’tan Nam June Paik’a, Bernd ve Hilla Becher çiftinden Valie Export’a kadar farklı stil ve alanlardan sanatçıyı bir araya getiren Schneckenburger’in küratoryal yaklaşımı, yeni stratejilerden ziyade yeni kombinasyonların olduğu Postmodern dünyayı gösteriyordu (Quaranta, 2013, s. 59).

Documenta 5’ten itibaren sergiler için yapılan kapitalizmin bir gösterisi olduğu eleştirisi Documenta 6 içinde yapılmaya devam etti. Harald Szeemann tarafından Documenta 5 sergisi için davet edilen Doğu Alman sanatçılar bu daveti reddetmişlerdi. Ancak Documenta 6’nın toplumsal gerçeklik konusundaki ilişkileri araştırma söylemi ve sanatın direniş olarak kamusal alanda etkinliğini arttırması konusundaki direnişi Doğu Alman sanatçıların 1977’de ilk defa Documenta 6’da temsil edilmelerini sağladı (Madzowski, 2013, s. 63). Sanatın bölünmüş bir devlet içerisindeki farklı işlevleri, görme alışkanlıklarını da etkiliyordu. Doğu Almanya Batı Almanya’yı “burjuva ve yozlaşmış sanat”ı yapmakla suçlarken Batı Almanya, modern sanatın gelişiminin bireysel özgürlüklerden geçtiğini savunuyordu. Komünizmle savaşta etkili bir silah olarak kullanılan Amerikan Soyut Sanatı ve Documenta sergileri, sanatı her türlü siyasi bağlamdan çıkartmak ve bunu da özgürleştirme olarak anmakla etkili bir işlev gördü (Grasskamp, 1994, s. 163)

### 1.4.3. Küreselleşen Dünyada Küratör

1980'lerde şehrin kamusal alanları olan cadde, ticari merkezler, plazalar ve meydanlar sergi, performans, enstalasyon ve video gösterimleri gibi çağdaş sanat uygulamalarının gösteri alanı konumdadır. Evrensel olanı temsil eden kamusal alanda yapılan bu sergilemeler, postmodern teorilerle desteklenen ve kilit role sahip olan popüler kültür kavramlarının eleştirilmesinde etkili oldu. Üretimin öncelikli olduğu toplumsal ve siyasal koşulların yerini tüketim dayatıldığı küresel yapı, sanatın da tüketim nesnesi haline gelmesine neden oldu. Modernizmle birlikte kamusal bir alan olan müzelerde dönüşerek popüler medyaya, moda endüstrisine ve turizme endeksli bir gösteri merkezi haline geldi (Artun, 2017, s. 174). Müzelerin dönüşümü sonucunda modernizm ve avangardla siyasal ve eleştirel etkinliğini yitirirken sanat eserlerinin ya da evrensel aklın tasnifinden arınmış daha çok göstergesi mimari mekanlardan oluşan aktüel alanlar ortaya çıktı. Örneğin Bilboa Guggenheim Müzesi, hem mimari açıdan ön plana çıkarken sanatçı Jeff Koons'un Puppy heykelleriyle de özdeşleşmiştir (Artun, 2017, s. 177). Modern sanat müzelerinin bitişinin sembolleşmiş hali olarak kabul edilen Bilboa Guggenheim Müzesi, küresel müze markası olarak hem New York'ta hem Berlin'de hem Venedik'te hem de Abu Dhabi'de bulunmaktadır.

Kitle iletişim araçlarının etkisiyle değişen sanatsal üretim şekilleri, kimlik, cinsiyet, din, ırk temalarının işlendiği toplumsal kodların yeniden şekillenirken Postmodern sanat anlayışını da etkiledi. Kitle iletişim araçlarının etkisi aynı zamanda modernizmin görsel kültür mecrası olan fotoğraf, sinema, dergi, reklam, sergi ve müzelerin yapılarının da değişmesine neden oldu. Teknolojik gelişmelerle birlikte yeniden çoğaltılabilen dijital imajlar dünyası, dünyanın bütün imajlarının her türlü kategori ve sınıflandırmadan bağımsız olarak kullanılmasına imkan verdi. Postyapısalcılık, Göstegebilim, Feminizm ve Post Kolonyal teorilerin de etkisiyle Çağdaş Sanat söylemi, simülasyonlar üzerine kurulu, gündelik yaşantılarımızdaki alışkanlıkları ve tüketim toplumunu eleştiren bir yapıya evrildi (Artun, 2015, s. 44). Amerikalı sanatçı Jenny Holzer'in sloganlarda oluşan ve sokaklarda, reklam panolarında sergilenen işleri, galeri dışındaki insanlara ulaşmanın etkili bir yolu olurken

kitle iletişim araçlarını kullanarak insanların gündelik yaklaşımlarını sorgulayan küratöryel pratikler için örnek teşkil eder. Jenny Holzer'ın tüketim toplumunu eleştirdiği işleri, 1990'larda ABD'ni Venedik Bienali'nde temsil etmesini sağladı. Bu durum ABD'nin sanat piyasasında deneysel ve risk almayı teşvik eden ülke imajı için özellikle tercih edilen küratöryel bir strateji olarak değerlendirildi (Brenson, 1988).

Bu noktada küreselleşmenin de etkisiyle dünyanın her yerinden gelen sanatçıların özellikle 1980'lerin sonunda doğru Amerika'ya gelmesi, küratöryel stratejilerin üçüncü dünya ülkelerinden gelen bu sanatçıların üzerine kurulmasına neden oldu. Bunun yanında özellikle çağdaş küratöryel uygulamalarda “yerel” ve “küresel” diyalog üstüne kurulan bir yapılanmanın ortaya çıktığı görülür. Çok uluslu bu yeni yapı özellikle bienal veya trienal olarak adlandırılan iki ya da üç yılda bir düzenlenen etkinliklerin artmasıyla büyük ölçekli kültürel ağların oluşmasına neden oldu. Bu noktada küratörün etkinliğinin artmasıyla yaratıcı bir eylem alanı olarak küratörlüğün etki alanının genişlediği görüldü. Bir sanat pratiği olarak popülerliği artan küratörlük, Marcel Duchamp'ın “hazır nesne” sinde olduğu gibi sanat eserleri aracılığıyla sanatsal söylemi aktarma alanından genişleyerek küresel ağların tam ortasında bir iktidar merkezi haline geldi (O'Neill, 2009, s. 21).

Sanatçı küratör kavramıyla birlikte küratörün üstlendiği roller de galeri ya da müzelerde açılan sergilerin haricinde genişlemeye başladı. Daha deneysel ve kapsayıcı bir hale gelen küratör, ortaya çıkan yeni estetiğe uygun olarak izleyicilerin deneyimini benzersiz kılacak stratejiler üzerine yoğunlaşırken aynı zamanda küratöryal uygulamalarda interaktif yaklaşımlarla mekan, sanatçı ve izleyici arasında akışkan bir ilişki meydana getirmeye başladı. Küreselleşmenin sonucu olarak değişen ekonomik ve politik zemin aynı zamanda sanatı da değiştirdi. Yeni sanat anlayışına uygun olarak küratörlüğün sadece bir meslek olmaktan çıkarak daha yaratıcı, dinamik ve baskın rolü arttı. Kültürel modellemede etkin rol üstlenen, disiplinlerarası diyalogları kurarak geleneksel rolünden sıyrılan küratör, hem pazarlamacı hem eğitimci hem de planlayıcı olarak farklı becerileri de bünyesinde barındırma misyonunu edindi. Sanatsal süreçler üzerindeki etkisi artarken Postmodern dönemde sanatın yayılması, izleyicilerin ilgisini çekmek ve sanatçı ile izleyici arasındaki köprü oluşturma konusunda daha büyük sorumluluklar almaya başladı (Aslan & Bulut, 2014, s. 6).

Önceki dönemlerden farklı olarak ortaya çıkan liderlik, yöneticilik, yaratıcılık, yenilik ve içeriği yeniden üretebilme yeteneği arttıran küratör, postmodern toplum içerisinde kaos, görelilik, politik ve geçici postmodern sanat temelli sosyal gerçekliği dönüştürebilen bir söyleme sahip olmaya başlamıştır. Postmodern dönemde küratörler, postmodern toplumun karmaşık ve değişen taleplerini karşılamaya çalışırken aynı zamanda polifonik iletişim, kavramlar üzerinde oynama, çevresel vizyon gibi yeteneklerini de geliştirmek durumunda kaldı (Aslan & Bulut, 2014, s. 9). Örneğin, küratör Harald Szeemann, 1986'da Madrid'deki Retiro Sarayı, Paris'teki Salpetriere Hastanesi gibi alternatif mekanları kullanarak düzenlediği sergilerle sanatçının çalışmalarıyla ve mekanlar arasında diyalog kurulmasını sağladı. Çağdaş Sanat tartışmaları içerisinde önemli yeri olan bir çok sergide imzası olan Szeemann sergilerinde, malzemenin kavramsal yoğunluğunu saptamaya çalışırken sanatçıların kişisel mitolojilerini oluşturacakları alanlar yaratırken bazen de güçlü sembollerle eserleri birbirine bağlanmasını sağladı (Thea, 2001, s. 17-27).

Postmodernizmin çoğulcu yapısı, küratörlerin de sanatsal anlatımlarında hem söylemsel hem de materyali istediği şeye çevirme fırsatını sunarken disiplinlerarası diyalog kurma becerisiyle farklı anlatım ve söylemleri birleştirmesine yardımcı olur. Çoğulcu yapısı nedeniyle küratörün farklı kültürler arası etkileşim ve diyalogların oluşmasındaki etkisini göstermek açısından 1989 Jean Hubert Martin'in 1989 yılında Paris'te düzenlediği Dünya'nın Büyücüleri (Magiciens del la Terre) isimli sergisi örnek verilebilir. MOMA'da düzenlenen Primitivizm gösterisinin ardından geleneksel Paris Bienali formatı yerine etnik uygulamalara karşı çıkan bir sergi düzenleyen Martin, Batı'nın modernizm ve sanat anlayışını, kimlik tanımlamalarını, egzotik kültürleri estetikleştirme yaklaşımlarına eleştirel bir bakış açısı getirir. Yeryüzünün yüzde 80'ini görmezden gelen sergilere karşı düzenlenen bu sergi Batılı sanatçılarla Batılı olmayan sanatçıların eşit katılımıyla düzenlenen uluslararası bağlantıları oluşturan güçlü bir sergi oldu. Sanatçılar, coğrafi bölge veya zaman dilimden ziyade bireyler olarak sunuldu. Martin ve küratörlük ekibi sanatsal temsilin Avrupa merkezli yanılısamasına ve sömürge çağından miras dünya vizyonunu altüst etmeye teşebbüs ettiler (Hanru, 2014, s. 7-18). Modernizmin estetikleştirdiği Primitivizm'in Modernist söylemde nasıl işlendiği ele alınırken ilham kaynağı olan ilkel eserlerle modernist eserler birlikte sunuldu. Martin



küratör olarak serginin görsel ve duysal deneyimlere açık olmasını şu şekilde açıklıyor:

*“Tamamen farklı kültürlerden gelen objeleri seçmek için yalnızca sanatsal sezgiyi kullanan birisinin rolünü oynamak istiyorum. (...) Açıkcası, aynı zamanda çağdaş antropolojinin etnosentizm sorunu, görelilik sorunu üzerine sağladığı eleştirel düşünceyi kültür ve kültürlerarası ilişkileri de bu sürece dahil etmek istiyorum.”* (Buchloh, 1989, s. 122-123).

Toplumsal ve sanatsal kimliklerin küresel ilişkilerle coğrafi bölgelerden çıkartılarak hegemonya kuran merkezlerle travmatik ilişkiler kurması melez, yerel kimliklerin oluşmasında etkili oldu. Kültürel anlamda küreselleşmenin önemli etkinliklerinden biri olan bienaller de çoğulcu kimliğin yayılmasında etkili unsurlardan biridir. Bienaller, çoğunlukla iki yılda bir düzenlenen çağdaş sanat festivalleri olarak anılıyor. XIX. yüzyılın sanat fuarları geleneğinden gelen bienaller, çok eski örgütsel bağlantılarıyla şehir merkezli kültür turizmine açık, uluslararası sınırları aşan yapısıyla kurumsal bir mekanizma olarak sanat piyasasının merkezi konumuna gelmiştir (Wu, 2016). Bu mekanizmanın içerisinde gezici ve göçebe olarak kendini tanımlayan Manifesta Çağdaş Sanat Bianeli, küratoryal anlamda da yenilikler içeren, sanatsal üretim baskısını sanatçıların üzerinden kaldıran bir yaklaşım sergiler. Manifesta göçebe karakterine özgü olarak hem sınır çizgileri hem de kavramlara atıfta bulunarak Avrupa'nın psikolojik ve coğrafi bölgelerini keşfetme iddasını, yeni diyaloglar kuracağı genç sanatçılar ve küratörlerle genişletmeyi hedeflemiştir. İlk olarak 1996 yılında Hollanda Hükümeti'nin desteğiyle Rotterdam'da gerçekleşen bienal, daha sonra Lüksemburg, Ljubljana, Frankfurt, San Sebastian, Nicosia, Trento, Zürih, Priştina gibi Avrupa'nın farklı kentlerinde yapıldı (Manifesta, 2019). Buna karşın küratör Georg Schöllhammer, Manifesta'nın Avrupa Konseyi tarafından desteklenen söz konusu kentler için rekabet avantajı sağlayan yatırım politikalarından biri olduğunu belirtir (Tannert, 2004, s. 31). Bununla birlikte kültürel ve siyasi kimliğe sahip bir Avrupa Birliği yaratma girişiminde “farklılıkların birliği” söylemini destekleyici bir amaca hizmet ettiği söylenebilir (Madzowski, 2013, s. 77).

Postmodernizmin etkisiyle disiplinlerarası diyalog oluşturma küratörlerin etki alanını da genişletti. Bu konuda alternatif mekan ve farklı disiplinleri bir araya getirme

konusunda yaratıcı yaklaşımları olan Hans Ulrich Obrist'in Labaratuar (Laboratorium) projesi önemlidir. Belçika'nın Antwerp kentinde Çağdaş Sanat Ofisi kuran Obrist, Van Dyck'ın 400. Yıldönümü kutlamaları için Van Dycke'in stüdyosundan ilham alarak stüdyosunda çalışan ve yıl boyunca süren bir sergi programı hazırladı. Geleneksel nesne odaklı sanat sergisine alternatif olarak gerçekleştirilen bu sergiler, çeşitli konseptler ve disiplinler çerçevesinde bilim adamlarının çalışmalarını bir araya getirip değerlendirdikleri labaratuar deneyimine adanarak bu isim verildi (Orbist, 2001, s. 13). Barbara Vanderlinden'le beraber küratörlüklerini yaptıkları bu proje, denemelerin ne zaman kamuya açılması gerekliliğini sorgularken aynı zamanda halkın sanatçının atölyesine girerek sanatçının deneyimlerini paylaşmasını sağladı. Bununla birlikte farklı disiplinlerden sanatçıları bir araya getirerek disiplinlerarası projenin de başlangıcını oluşturdular.

Hans Ulrich Obrist'in küratör olarak düzenlediği ve 1990'lı yıllarda etkili olan yaklaşımına bir başka örnek ise 1960 yıllarda kullanılan farklı mekanlarda sergi yapma fikrini yeniden canlandırmasıdır. Sanatçıların yalnızca müzelerde, galerilerde sergi yapmasına karşı bir söylemle Christian Boltanski'nin eserlerini Monastery Kütüphanesinde, Alighiero Boetti'nin eserlerini uçakta, Gerhard Richter'in eserlerini de İsviçre'de Nietzsche'nin evinde sergiledi. Bunun dışında asansör, otel lobisi ya da buna benzer alanlarda bir çok sergi düzenleyen Orbist'in stratejisi, Harald Szeemann'ın küratörün görevleri konusunda belirttiği "koruyucu, finansçı, kütüphaneci,yönetici, empatik aşık, muhasebeci, diplomat, bekçi, rehber" gibi işlevlerin tamamının deneyimlenebileceği alanlar olarak kendini gösterir (Obrist, 1997, s. 88).



## 2. BÖLÜM

### FOTOĞRAF KÜRATÖRLÜĞÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞI

## 2. BÖLÜM

### FOTOĞRAF KÜRATÖRLÜĞÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞI

Geleneksel müze ve galeri bağlamının ötesinde genişletilmiş bir anlam kazanan küratorlüğün nispeten yeni sayılabilecek bir alanı olan fotoğraf küratorluğu, fotoğraf koleksiyonlarını tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirerek çağdaş yöntemlerle yönetmeyi gerektiren bir alan olarak karşımıza çıkıyor. Daha çok müze ve galerilerin koleksiyonlarında bulunan ve arşiv niteliğinde olan fotoğraf koleksiyonların yönetimini ve sergilemesini yapan fotoğraf küratörlerinin, fotoğraf konusunda hem teknik hem de sanatsal anlamda yetkin olmaları beklenir. Fotoğraf arşivlerinin yönetilmesi, saklanması, korunması dışında da özellikle farklı disiplinlerle iletişim içerisinde olarak fotoğraf ve diğer disiplinler arasında köprü oluşturan fotoğraf küratörleri aynı zamanda çeşitli konferans ya da kurslarla eğitim faaliyetlerini de yürütürler. Tezin bu bölümünde günümüz fotoğraf küratorlüğünün oluşmasında etkili olan fotoğraf ve sanat ilişkisi hareket noktası olarak seçilerek fotoğrafın bir sanat formu olarak kabul edilmesi, galeri ve müzelerde sergilenmesi ele alınarak fotoğraf tarihinin önemli sergileri özelinde fotoğraf küratörünün rolü irdelenecektir.

#### 2.1 Fotoğraf Sanat İlişkisi ve Erken Küratöryel Yaklaşımlar

Teknolojik bir buluş olarak XIX. yüzyılda ortaya çıkan fotoğrafın sanatla ilişkisi, her zaman tartışmalı bir alan olmuştur. İcadından itibaren insan eliyle mekanik olarak yeniden üretilebilir olması ve gerçekliği temsil etmekteki başarısı özellikle yeni bir estetik bakış açısının gelişmesine neden olmuştur. Fotoğrafın yeniden üretilebilir olması sanat eserinin “aura”sını ortadan kaldırmasıyla birlikte sanat kavramlarının da yeniden ele alınmasına neden oldu. Bu yeni buluşun salt teknik, gerçekliğin temsili ve yeniden üretilebilir olmasının yanında toplumu değiştirme ve biçimlendirme konusundaki etkisiyle birlikte Çağdaş Sanat’ın ortaya çıkmasına neden olan diğer sanatlarla ilişki kurmasında da etkili olmuştur.

Rönesans’tan bu yana sanatın güzel ve rafine ve bundan dolayı da haz alma amaçlı estetik yaklaşımının sorgulanmasında etkili olan fotoğraf, aynı zamanda

sanatçının benzersiz görülen hakikati temsil eden yapısını da bozmuştur. İnsanlara, mekanlara, nesnelere ve ilişilere dair yeni bir bakış açısını sunan fotoğrafla daha önce görsel temsilin tek hakimi olan resim arasındaki ilişki, fotoğrafın sanatsal bir form olarak kabulündeki tartışmaların başlangıç noktasıdır. XIX. yüzyıl fotoğraf ve resim ilişkisinin başlangıcını Realizm hareketinin önemli ressamı Courbet, Delacroix ve Manet'in fotoğraftan model çalışmaları olarak kabul edebiliriz. Yeni teknolojinin göz kamaştırıcı doğallığını ve görüntüde algılanabilecek her detayı verebilme ayrıcalığını kullanan ressamlar fotoğrafı baz alarak realistik resimler ortaya çıkarttılar. Mekanik bir buluş olarak sanatsal bir araç olarak bir kesim tarafından kabul görmeyen fotoğraf, kompozisyon ve konu yaratma bakımından estetik sözleşmelere uygundu. Bu durum realitenin o döneme kadar tartışmasız hakimiyetini olan resmin de sorgulanmasına neden oldu. Gerçeklik ve temsil arasındaki ilişkinin sorgulanması, fiziksel dünyayı keşfetme aracı olarak fotoğrafı kullanan ressamlar arasında resmin yoksun olduğu "an" duygusunu araştırılmasına neden oldu. Bu araştırmanın sonucu da anı ve ışığı araştırmaya başlayan İzlenimcilik (Empresyonizm) ortaya çıkmasını sağladı (Wells, 2015, s. 298).

Resmin temsiliyet krizini aşabilmek için yaptığı araştırmalar daha önce aristokrasinin önemli görsel temsil araçlarından olan portre ressamlığı da değişmeye başladı. Portre yaptırmak varlıklı ve aristokrat ailelere ait bir ayrıcalıkken, profesyonel fotoğraf stüdyoların ortaya çıkmasıyla birlikte daha ucuza mal edilebilecek portre fotoğrafı çektirmek XIX. yüzyılın popüler bir etkinliği haline geldi. Bu nedenle ilk fotoğrafçıların resamlardan oluşması tesadüfi değildir. 1839 yılında Louis-Jacques Mande Daguerre tarafından icat edilen daguerreotypeler, tek bir görüntü üretmesine rağmen orijinalinden yeniden kopyalanarak çoğaltılabiliyordu. Bu maliyetli işlemin yerine Andre Adolphe Eugene Disderi, fotoğrafın boyutunu küçülterek kartvisit (carte de visite) adını verdiği yöntemle baskı maliyetini azalttı. Maliyetin azaltılması farklı toplumsal sınıftan insanların da portre çektirmelerine imkan verdi. Daha önce kendi temsillerini görmemiş insanların kendi portrelerini görmeleri ve fotoğrafın gerçeklik özelliğinin toplumun diğer sınıflarına da ulaşması portrenin demokratikleşmesine neden oldu (Freund, 2006, s. 52).

XIX. yüzyılda sanatsal, bilimsel ya da teknolojik yenilikler sergilerle halka gösteriliyordu. Bu nedenle fotoğraf 1851 yılında düzenlenen Büyük Sergi’de yer alarak halka gösterildi. Fotoğrafın halka duyurulmasıyla birlikte teknolojik bir buluş olarak kıymetlenmesi, hem sanatsal hem de belgelemeye uygun yapısı, özel bir algı yaratabilecek özellikleri nedeniyle koleksiyonerlerin ilgisini çekmeyi başardı. 1852 yılında da İngiliz Kraliyet Sanat Derneği (Royal Society of Art), ilk defa sadece fotoğraflardan oluşan Fotoğrafın Son Örnekleri Sergisi (The Exhibition of Recent Specimens of Photography) ismiyle bir sergi düzenledi. İçlerinde Frederich Scott Archer, Henry Fox Talbot, Maxime Du Camp, Roger Fenton’un da bulunduğu 76 fotoğrafının çalışmalarına yer verilen sergi, Joseph Cundall ve Philip Henry Delamotte’ün küratörlüğünde düzenlendi. Serginin açılışında Roger Fenton, Fotoğraf Sanatının Mevcut Durumu ve Geleceği Üzerine (On the Present Position and Future of the Art Photography) konulu bir konferans verdi (Baldwin, Daniel, & Greenough, 2004, s. 298). Başlangıçta bir hafta halka açık kalması planlanan sergi, büyük ilgi nedeniyle 1853 Ocak ayına kadar uzatıldı. Serginin uzatılması sonucunda mevcut 400 çalışmaya ek olarak 400 fotoğrafın daha eklenmesine ve sergi kataloğunun bu geniş seçkiyle yeniden basılmasına neden oldu. Sergide daguerreotypeler gibi eski yöntemlerle basılmış fotoğraflar yer aldığı gibi yeni teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan calotype ve yeni kolodiyon tekniğiyle basılmış fotoğraflar da yer alıyor ve daha çok fotoğrafın sanatsal yönünü ön plana çıkartmayı hedefliyordu.

Fotoğrafın Son Örnekleri Sergisi, 1853 Ocak ayında kapandığında büyük bir başarı elde etmişti. Sergi doğrudan Kraliçe Viktorya ve Prens Albert himayesine alınan Kraliyet Fotoğraf Topluluğu (The Royal Photographic Society)’nun kurulmasına neden oldu. Günümüzde de faaliyetlerine devam eden topluluk, hem fotoğrafın bilimsel yanını desteklerken diğer taraftan da sanatsal bir alan olarak kullanımını arttırmayı amaçlamıştır. Fotoğrafın Son Örnekleri sergisinin başarısı, serginin küçük ölçekli bir seçkiyle İngiltere içerisinde gezici bir sergiyle dolaşmasına neden oldu. Domenico Bresolin, Le Gray, Henry Fox Talbot, Roger Fenton’un fotoğraflarından oluşan seçki oluşturularak sergilenmesi sağlandı (Taylor, 2007, s. 54).

1858 yılında ise Kraliyet Fotoğraf Derneği, Viktorya & Albert Müzesi’nde bir yeni bir sergi düzenledi. Müzede yapılan ilk fotoğraf sergisi olma özelliği taşıyan

sergide Viktorya & Albert Müzesi koleksiyonuna alınmış manzara, mimari, sanat eserlerinin röprodüksiyonları dahil olmak üzere ağırlıklı olarak hareketsiz fotoğrafların yoğunlukta olduğu bir seçki yapılmıştır. Sergileme, belirli bir görüntünün tekilliği yerine çerçeve bakılmaksızın boydan boya duvarı kaplayacak şekilde zeminden tavana kadar yapılmıştır. XIX. yüzyılın sergileme anlayışını göstermesi bakımından önemli olan sergiyi müzenin resmi fotoğrafçısı Charles Thurston Thompson kayıt altına almıştır (Victoria & Albert Museum, 2019). Kraliyet Fotoğraf Derneği'nin zaman içerisinde oluşan fotoğraf koleksiyonu, 1924-1955 yılları arasında onursal küratör olarak görevlendirilen John Dudley Johnston gelene kadar fotoğrafın teknik ilerlemelerine yoğunlaşmış bir yapı sergiler. Johnston'un küratör olarak görevlendirilmesiyle birlikte Kraliyet Fotoğraf Topluluğu'nun koleksiyonu Pictorialist (Resimsel) fotoğraf çalışmalarının da eklenmesiyle genişlemiştir (Roberts, 1994, s. 4).

Fotoğrafın sanat olup olmadığı yönde tartışmaların yaşandığı bu dönemde üç farklı görüş ortaya çıktı. İlk görüşü savunanlar fotoğrafın insan yaratıcılığında yapılmış bir makine olması nedeniyle sanat olamayacağını savunuyorlardı. İkinci görüş, ilk andan itibaren fotoğrafı reddetti ve gerçek sanat için bir tehdit unsuru olarak kabul etti. Sanatın özgür bireylerin duygularının temsili olduğunu ve Modernizmin dayattığı yeninin egemeliğini rededen Charles Baudelaire, sanatın sanayinin hücumundan korunması gerektiğini, sanayinin bir icadı olan fotoğrafın da sanatın yozlaştıracağını savunur (Artun, 2004). İkinci görüşü savunanlar, fotoğrafın gerçek sanatçılar için bir referans kaynağı olarak kullanılabileceğini ancak resimle eş değer olmayacağını belirttiler. Üçüncü görüş ise, fotoğrafı litografiyle ilişkilendirerek resim kadar önemli bir sanat formu olarak kullanılabileceğini savundular (Hertzmann, 2018). 1848 yılında William Holman Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rosetti tarafından kurulan Pre-Raphaelist grubun resim anlayışının fotoğrafın temsil ettiği gerçeklik misyonunda buluşması, fotoğrafın sanatsal yönünü savunanların etkili olmasını sağladı. Pre-Raphaelist fotoğrafçılar, alegorik sahnelerin olduğu, edebiyattan mitolojiye ve tarihe atıfta bulunan konularla resme yaklaştırmaya çalıştılar. Viktorya Dönemini İngiltere'sinde yaygınlaşmaya başlayan özel stüdyolar, Julia Margaret Cameron gibi kendisini amatör olarak gören, kendi stüdyosunda çalışan ama ortaya çıkarttığı alegorik kompozisyonlarla Pre-Raphaelist yaklaşımın en önemli eserlerini üreten fotoğrafçıların ortaya çıkmasına

neden oldu. Fotoğrafın sanatsal statüsün kabul görmesi fotoğrafın gerçekliği betimleme gücünün yanında hayal gücünün fotoğrafta temsili konusunda etkili olan Oscar G. Rejlander'ın Yaşamın İki Yolu (Two Ways of Life) çalışmasıdır. Julia Margaret Cameron'un alegorik sahneleri gibi alegorik bir sahneyi konu alan çalışma, o dönemde farklı figürlerin aynı anda fotoğraflanma imkanı olmaması nedeniyle 30 ayrı negatiften oluşturulmuştur. Büyük ölçekte yapılan ve Viktorya döneminin dini, sınıfsal ve ahlaki yapısını sergileyen bu yapıt, 1857 yılında Kraliçe Viktorya tarafından satın alındı (Wellz, 2015, s. 300). Bu tür bir görselin yaratılması sanatsal bir araç olarak fotoğrafın yeniden tartışılmasında etkili oldu. Farklı negatiflerin bir araya getirilmesi sonucunda ortaya çıkartılan bu tekniği Rejlander'den öğrenen Henry Peach Robinson, kariyeri boyunca bu kombine baskıları kullanarak fotoğraf üretti. 1858 yılında yaptığı Solup Gitmek (Fading Away) isimli çalışma, fotoğrafın yapaylığını ortadan kaldırmaya yönelik teatral bir kompozisyonun içerisinde Viktorya dönemi unsurlarını birleştiren ve Yüksek Sanat (High Art) olarak adlandırılan önemli yapıtlardan biridir (Hacking, 2015, s. 113). Bu örneklerin gösterdiği gibi Viktorya dönemi fotoğrafçıları tarafından üretilen fotoğraflar hem dönemin sanatsal etkilerini taşıırken aynı zamanda XIX. yüzyılda Modernizm'in getirdiği sanayileşmeye realizmi temsil ediyordu.

Henry Peach Robinson fotoğrafın estetiği üzerine yaptığı çalışmaları ve denemeleri, 1869 yılında Fotoğrafta Resimsel Etki (Pictorial Effect in Photography) isimli kitapta topladı. Fotoğrafın resimle olan karmaşık ilişkisi ve sanatsal bir araç olarak kullanılabilmesi konusundaki düşünceleri barındıran çalışmada fotoğrafın resme yaklaşması amacıyla hem kompozisyon hem konu hem de fotoğrafa yapılacak teknik anlamda manipülasyonlarla sanatsal değerinin artırılabilmesini idda ediyordu (Britannica, 2019). İzlenimcilerden etkilenen Pictorialistler, keskin olmayan, yumuşak odaklı ve daha çok atmosfer duygusunu yaratmak için fotoğraf makinesi ve baskı tekniklerini bu efekti alabilmek için geliştirdiler. XIX. yüzyılın son çeyreğinde etkili olmaya başlayan bu hareket, fotoğrafın sanatsal değerinin önemini vurgularken aynı zamanda fotoğrafın galerilere girmesinde etkili oldu. Henry Peach Robinson'un önderliğinde kurulan The Linked Ring Brotherhood topluluğu, Pictorialist fotoğrafçıları birlikte yaptıkları sergilerle fotoğrafın sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanılabilmesini gösterdiler (Harker, 1979, s. 64).



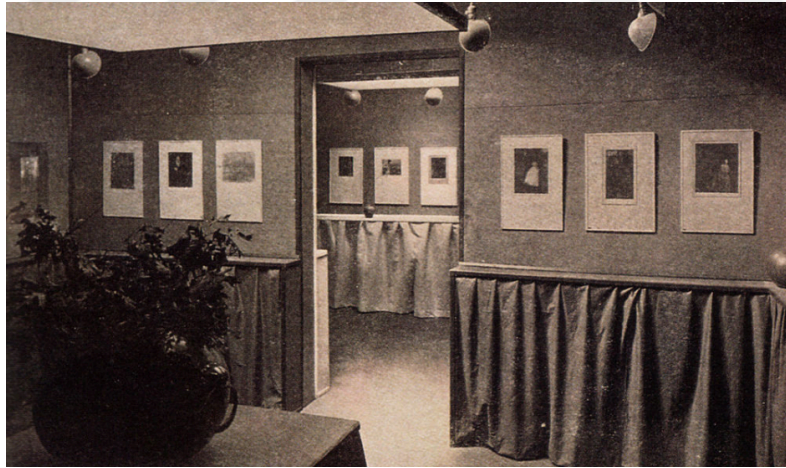
### 2.1.1 Alfred Stieglitz ve Galeri 291'in Faaliyetleri

The Linked Ring Brotherhood Topluluğunun uluslararası yapısı, Amerika'da da etkili olmuş Alfred Stieglitz ve F. Holland Day'in önderliğinde kendilerini "ayrılıkçı" olarak nitelendiren Photo-Secession grubunun kurulmasına neden olmuştur. Çağdaş Amerikan Sanat'ın önemli figürlerinden biri olan Alfred Stieglitz, 1902 yılında Ulusal Sanat Kulübü (National Arts Club) tarafından Çağdaş Amerikan Fotoğrafçılığı için bir sergi hazırlanması için görevlendirildi. Fotoğraf küratörlüğünün ilk örneklerinden sayılabilecek olan bu sergi için Stieglitz, kulübün muhafazakar üyelerinden bazılarının sergi dışında kalmasını sağladı ve Photo-Secession grubunu kurdu (Weston, 1978, s. 112). Amerikan Pictorialist Fotoğrafçılığı (American Pictorial Photography) isminde açılan sergi, eleştirmenler tarafından büyük övgüyle karşılandı. Alfred Stieglitz'in yeni topluluğu duyurması aynı zamanda fotoğraf ve sanata dair düşüncelerini paylaştığı Camera Work dergisine dönüştü. Üç ayda bir yayınlanan bu derginin editörlüğünü yapan Stieglitz, hem bir eğitimci hem de bir küratör gibi derginin tasarımıyla, içeriğiyle ve yayınlanacak fotoğrafları seçerek Photo Secession grubunu etkili bir yere taşıdı. 1902-1917 yılları arasında yayınlanan Camera Work, zaman içerisinde Pictorialist fotoğrafçılar dışında da fotoğrafçılara yer vermeye başladı. Edward Steichen, Clarence H. White, Frank Eugene, Robert Adamson, Alvin Langdon Coburn gibi fotoğrafçılara ayrılmış özel sayıları olan Camera Work, XIX. yüzyılın sanatsal duyarlılığının modernize edilerek modern çağın bir portresi olarak sunmuştur (Green, 1973, s. 12-23).

XX. yüzyılın başlarında Avrupa ve Amerika'da olan büyük fotoğraf sergileri, yapılıyor olmasına rağmen hala fotoğrafın "gerçek" bir sanat dalı olarak kabul edilmediği ve fotoğrafçıların sanatçı olarak değerlendirilmediği gözlemlenmektedir. Alfred Stieglitz'in fotoğrafın sanatsal bir form olarak kabul edilmesi yönündeki girişimleri aynı zamanda Amerikan Modern Sanatı'nı da etkileyen önemli oluşumlara da yol açtı. Photo-Secession grubunun sergilerini yapmak için mali açıdan zorlanmaya başlayan Stieglitz, Edward Steichen'le beraber yaşadıkları New York 291. Cadde'deki küçük stüdyo dairenin karşısındaki boş stüdyo daireleri galeri haline getirdi. Üç küçük odadan oluşan Galeri 291, Steichen ve Stieglitz'in çabalarıyla hem fotoğrafçılar için bir

eğitim merkezi hem de sanat severler için bir buluşma noktası haline geldi (Doty, 1960, s. 43) (Şekil 10).

1905 yılında yapılan ilk sergisi sadece Photo Secession üyelerinin katılımıyla ve kamuoyuna duyurulmadan yapıldı. Stieglitz tarafından seçilen ve hazırlanan fotoğraflar New York halkısının ilgisini çekmiş ve birkaç hafta boyunca yüzlerce insanın galeriyi ziyaret etmesi sağlanmıştır. Başarılı sergilerden sonra Alfred Stieglitz 1907 yılında galeride fotoğraf dışında sanat eserlerini sergilemeye başladı. Pamela Colman Smith'in çizimlerinin sergilendiği bu sergi, eleştirmenlerden aldığı övgü dolu yorumlarla birlikte Modern Amerikan Sanat'ı için bir dönüm noktasını işaret ediyordu. 1908 yılında ünlü heykeltıraş Auguste Rodin'in çizimlerini New York'ta Galeri 291'de sergilenmesi için ikna edilmesi diğer Avrupalı Avangard sanatçıların eserlerinin sergilenmesinin önünü açtı. Steichen ve Stieglitz'in Avrupalı sanatçılarla olan yakın ilişkileri Henri Matisse, Pablo Picasso, Paul Cézanne gibi Avrupalı avangard sanatçıların Arthur G.Dove, John Marin, Max Weber gibi Amerikalı sanatçılarla bir arada sergilenmesini sağladı (Hacking, 2015, s. 179).



Şekil 10. Photo-Secession Sergisi, Küçük Galeri, 1906 (Wikipedia, 2019)

Fotoğrafın Avangard Hareketle olan yakın ilişkisi, Galeri 291 özelinde de devam etmiştir. Galerinin sadece bir sergileme yeri olmadığını düşünen Alfred Stieglitz, avangardın yayılması ve sanatçıların eğitimi bakımından galeriyi dönüştürmüştür.

Çağdaş anlamda küratörün eğitimci misyonun üstlenen Stieglitz, yeni nesil sanatın estetiğini tanımlamada etkili bir rol oynadı. Tarihsel bağlamda Amerika'daki hiçbir galerinin sergilemediği soyut ve dinamik nitelikteki eserleri sergileyen Stieglitz, Marcel Duchamp'ın Bağımsız Sanatçılar Derneği tarafından rededilen Çeşme (Fountain) isimli çalışmasını hem fotoğraflayarak hem de sergileyerek Modern Sanat ve fotoğraf arasındaki bağlantının kurulmasında etkili olmuştur (Hacking, 2015, s. 193).

Stieglitz'in zaman içerisinde değişen estetik anlayışı Pictorialist anlayıştan Straight (Doğrudan) fotoğraf anlayışına doğru kaymıştır. Pictorialist anlayışın tam tersi bir estetik anlayış olan Straight fotoğraf, net, keskin ve ayrıntılı görüntüler üreterek fotoğrafın kendi tekniğini vurgular. Manipülasyonun olmadığı ve kameranın grafik yapısını ön plana çıkartan Straight Fotoğraf anlayışı, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Edward Steichen'in öncülüğünde etkinliğini arttırdı. Stieglitz'in küratöryel anlayışını da etkileyen Straight fotoğraf, geleneksel anlayıştan avangarda doğru ilerlemenin de göstergesidir (Hacking, 2015, s. 280).

### **2.1.2 Fotoğrafta Yeni Vizyon ve Küratöryel Pratikleri**

Avrupa'da I. Dünya Savaşı'nın etkisinin arttığı 1916'da İsviçre'nin Zürih kentinde kurulan Cabaret Voltaire, Dada hareketinin merkezi konumunda olurken aynı zamanda deneysel ve disiplinler arası yaklaşımıyla yeni sanat formlarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Birinci bölümde Avangard Hareket içerisinde küratöryel pratiklerden detaylı olarak bahsedilmiştir. Bu bölümde, sanatsal stratejilerin içerisinde etkili bir form haline gelen fotoğrafın ve fotoğrafın sanatsal bir malzeme olarak kullanımının etkilerinin sergilere yansımaları ele alınacaktır.

Cabaret Voltaire'den yayılmaya başlayan Dada hareketi, Çağdaş Sanat'ın önemli stratejileri olan performans, kolaj, asamblaj, montaj ve hazır nesne kullanımının ilk olarak ortaya çıktığı radikal bir hareketti. Savaş karşıtlığı ve geleneksel değerlere karşı geliştirdikleri eleştiriler geleneksel değerlerin çökmesine, sanat kurumlarının kendilerini yeniden gözden geçirmelerinde etkili oldu. Sıradan nesnelerin, gündelik olanla sanat arasındaki bağların yeniden ele alındığı Dada Hareketinde, fotoğraf sanatsal anlamda yozlaşmamış bir araçtı (Hacking, 2015, s. 193).

Savaşın etkisini en çok hisseden ve en sert protestoların yürütüldüğü Berlin’de Dada hareketi oldukça etkin bir konumdaydı. Berlinli Dadaistler, Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield ve Hannah Höch gibi sanatçılar fotoğraftan yola çıkarak hazır görüntülerden ürettikleri fotomontajlarla etkili bir propoganda aracı yarattılar. Geleneksel sanat formlarından farklı bir estetik anlayışa sahip olan fotomontajlar, 1920 yılında Berlin’de düzenlenen Birinci Uluslararası Dada Fuarı’nda (First International Dada Fair) sergilendi. Raul Hausmann’ın küratörlüğünü yaptığı sergi, devrim niteliğinde yenikleriyle dikkat çekti (Herzfelde & Doherty, 2003, s. 94).

Berlinli Dadaistlerden farklı olarak fotomontajları Sovyet Devrimi’ne hizmet etmek amacıyla kullanan Rus avangadlar, politik bir ideolojinin parçası olarak fotoğrafı tasarımla birleştirerek kullandılar. 1918 ve 1919 yılları arasında Gustav Klutis tarafından yapılan fotomontajlar ilk örneklerden kabul edilir. El Lissitzky ise 1921’in sonlarında Berlin’e Rus Sanatını tanıtmak amacıyla Berlin’e gittiğinde öğrendiği buluntu fotoğraflardan kolaj yapma ve karanlık odada ışığa duyarlı kağıtların üzerine yerleştirdiği fotogramlardan denemeler yaparak Sovyet fotoğrafına yön vermiştir (Hacking, 2015, s. 209).

Geçmişin parçalanması ve sanatın avangardla birlikte yeniden tanımlanmasında etkili bir rolü olan fotoğraf, eski medyanın parçalanmasında etkili oldu. Bu nedenle bu dönemde gerçekleşen sergilerin vazgeçilmez bir unsuru haline geldi. Fotoğrafın sanatla olan ilişkisinde yeni bir bakış açısının oluştuğu Avangart Hareket, görsel kültürün demokratikleşmesinde etkili oldu. Modern Çağın, makine estetiği ile vurgulandığı ve geleneksel tekniklerin terk edildiği bu dönemde fotoğrafın yeni bir bakış açısı sunmanın etkili bir yol olduğu ortaya atan Bauhaus ekolünden László Moholy Nagy, 1925 yılında yayınladığı makalesinde mekanik medyanın yükselişinin ardından görsel sanatların yeniden düzenlenmesi gerektiğini belirtir. Nagy, Yeni Vizyon (Neues Sehen) olarak tanımladığı bu yaklaşım, fotoğraf ve sinemanın mekanik estetiği, eş zamanlı erişilebilir olması ve fotoğraf filminin çeşitli kombinasyonlarla yeniliklere açık olması nedeniyle çağdaş kültürün dinamizmini yakalamada etkili bir yol olduğunu belirtti. Fotoğrafın kendi kompozisyon ve ışıklandırma yöntemleriyle özerk bir sanatsal form olduğu belirten Moholy Nagy, deney yapmaya müsait yapısı nedeniyle çağı yakalamanın yeni bir yolu olduğunu savundu. Aynı zamanda Walter Benjamin tarafından “Optik

Bilinçdışı” olarak adlandırılan ve dünyanın görülmemiş detaylarının fotoğraf aracılığıyla ortaya çıkarılabileceğini savunan yaklaşımla benzerlikler göstermektedir (McBride, 2016, s. 84).

Mekanik olarak yeniden üretilebilir ve kitlesel olarak yaygınlaşmaya başlayan fotoğrafın temsil gücü, sanatsal üretiminde değişmesinde etkili oldu. Bauhaus ve Rus Konstrüktivizmi özelinde sanatın yeni toplumun inşasındaki rolü, fotoğrafın temsil gücünden yararlanılarak düzenlenen sergilerle yaygınlaştırılmaya başlandı. 1929’da Almanya’nın Stuttgart kentinde düzenlenen ve FiFo olarak bilinen Stuttgart Film ve Fotoğraf Sergisi (Film und Foto), modern Avrupa ve Amerikan fotoğrafçılığının ilk büyük sergisi olarak kabul edilir (Honnef, 1997, s. 80). Bauhaus’un yaratılmasında önemli katkıları olan Alman Sanatçılar, Sanayiciler ve Mimarlar Birliği (Deutscher Werkbund) tarafından organize edilen sergi, sinema ve fotoğraf olmak üzere iki ana bölüme oluşuyordu. FiFo’nun sinema bölümü küratörlüğünü sanatçı ve sinemacı Hans Richter, fotoğraf bölümünün ana küratörlüğünü de László Moholy Nagy yapmıştır. Nagy’nin Yeni Vizyon yaklaşımını uygulayabileceği önemli bir alan olan FiFo için hazırladığı deneysel ve radikal düzenlemeleri, mekansal anlamda da yeni bakış açısını destekler nitelikte tasarlanmıştır (Josenhans, 2013). Yeni Vizyon’un sayısız temsilcisini sergiye dahil eden Nagy, FiFo’da Bauhaus Okulu’nu ön plana çıkartırken aynı zamanda Rus Konstrüktivizmi ve Yeni Amerikan Formalizmini de sergiye dahil etmiştir. Edward Weston ve Edward Steichen’in Amerikalı fotoğrafçıların küratörlüğünü, El Lissitzky’nin de Sovyet fotoğrafçıların küratörlüğü yaptığı sergide Florance Henri, Hans Finsler, Albert Renger-Patzsch John Heartfield, Hannah Höch, Herbert Bayer, George Grosz, Germaine Krull, Aleksandr Rodchenko, Man Ray, Imogen Cunningham, Marcek Duchamp’ın da aralarında bulunduğu fotoğrafçıların eserleri sergilendi. Fotografik duyarlılığın ve avangardın gelişiminde fotoğrafın önemini vurgulayan sergide, mimarlık, bilim, röportaj, turizm, spor, moda, portre olmak üzere tüm fotoğraf türleri yer alırken aynı zamanda fotoğrafın kullanım alanlarının yaygınlığını ön plana çıkartıldı (Josenhans, 2013).

Modern vizyonun önemli temsilcileri sinema ve fotoğrafın buluşturduğu FiFo’da, fotoğrafın avangardın gelişimindeki rolüne odaklanılırken aynı zamanda ana akım sinemaya karşı avangard sinemanın önemli temsilcileri Sergei Eisenstein, René Clair

eserleri sunularak sinemanın da önemi vurgulandı. Serginin iki ana unsuru olan sinema ve fotoğrafın yan yana getirilmesi aynı zamanda sergilemede de radikal ve deneysel uygulamaların yapılmasına neden oldu. FiFo galerileri içerisinde hareketli görüntü ve sabit görüntünün ittifak içerisinde uyumunu göstermek için özellikle Sovyet bölümü için El Lissitzky'nin tasarladığı sergileme önemlidir. Sinema filmi şeritlerinden dondurulan hareketli görüntülerin büyütüldüğü, fotoğrafçıların çektiği hareketsiz görüntülerin de film şeritleri halinde hareket ettirilmesine dayanan tasarım, fotoğraf ve sinema arasındaki yakın ilişkiye dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Ayrıca projeksiyonlardan yansıtılan görüntüler ve sergileme biçimi, özellikle 1960'larda video sanatının sergilenmesinde öncül olacak bir vizyonu yansıtmaktadır (Şekil 11). Sinema ve fotoğrafın yakınlığının pekiştirilmesi temelinde sinemaya sesin gelmesi gösterilmektedir (Tupitsyn, Pohlmann, & Drutt, 1999, s. 55-57).



**Şekil 11.** FiFo Sergisi, Sovyet Salonu, Tasarım El Lissitzsky, 1929 (MOMA, 2019)

## 2.2 MOMA Fotoğraf Departmanı ve Küratöryel Uygulamaları

Modern Amerikan Sanatı'nın gelişmesinde etkili bir rolü olan MOMA, aynı zamanda Modern Fotoğrafin gelişmesi için etkili bir kurum olmuştur. 1929 yılında kurulduğunda müzenin genel direktörü ve küratörü Alfred Barr tarafından müzenin Mütevelli Heyetine sunulan planda fotoğrafa ayrılmış bir bölüm bulunuyordu. Ancak 1940 yılına kadar uygulamaya konmamış olan bu plan, 1940 yılında sanat tarihçisi, küratör ve müze direktörü Beaumont Newhall'un göreve getirilmesiyle hayata geçti. MOMA Fotoğraf Departmanı, fotoğraf sanatının sanat tarihindeki rolü için etkin bir rol oynarken modern fotoğrafın tarihi bir disiplin içerisinde gelişmesinde de etkili olmuştur. Newhall'un fotoğrafın sürekli değişen yapısını farkederek bu yönde yaptığı düzenlemelerle gelişen departman, fotoğrafın diğer tüm sanatsal disiplinler gibi bir sanat alanı olduğunu oluşturduğu fotoğraf koleksiyonu ve sergilerle kabul ettirmiştir.

MOMA'da henüz fotoğraf departmanı kurulmadan önce MOMA'nın genel küratörü Alfred Barr'la birlikte 1937 yılında gerçekleştirdikleri Fotoğraf: 1839-1937 (Photography: 1839-1937) sergisi, fotoğrafın ilk yüzyılına dair bilgileri veren ve fotoğrafın sanat tarihindeki rolünü sorgulayan etkili bir sergi olmuştur. Modernizmin güçlü bir savunucusu olan Newhall, Edward Weston, Ansel Adams ve Henri Cartier-Bresson'un da aralarında bulunduğu zamanın en önemli fotoğrafılarıyla dostluklar kurdu. Kendisinde fotoğrafçı olan ve anı yakalamadaki becerisi yüzünden küçük format fotoğraf makinelerine hayran olan Newhall, ilk koleksiyonunu sanat patronu David H. McAlpin'in 1000 dolar gibi mütevazi bir miktardaki bağışıyla bu sanatçıların fotoğraflarını satın alarak başlattı (Warren, 2005, s. 1151-1153). Fotoğraf tarihine ışık tutan serginin başarısı, Amerika'da 10 farklı müzeye de sergilenmesine neden oldu. Newhall tarafından serginin kataloğu için yazılan makalesi Fotoğraf: Kısa Eleştirel Bir Tarih (Photography: A Short Critical History) yaygın olarak tercüme edilerek fotoğrafın klasik tarihi olarak kabul edildi.

1942 yılında II.Dünya Savaşı sırasında orduda görev aldığı dönemde MOMA'nın fotoğraf küratörlüğünü karısı Nancy Newhall devraldı ve Paul Strand'ın ilk büyük retrospektifini içeren bir düzine sergi düzenledi (Warren, 2005, s. 1152).

### 2.2.1 Edward Steichen'in Küratöryel Yaklaşımları

XX. yüzyılın en önemli fotoğrafçılarından ve aynı zamanda etkili bir fotoğraf küratörü olan Edward Steichen, propaganda içeren sergilerle fotoğraf k rat r n n etki alanını gösteren önemli kişilerden biridir.

II. Dünya Savaşı'nın en önemli olaylarından biri olan Pearl Harbor Saldırısından yaklaşık 6 ay sonra, 1942 baharında Edward Steichen'in küratörlüğünde MOMA'da düzenlenen Zafer Yolu (Road of Victory) sergisi, Steichen'in etkili bir küratör olarak adlandırılmasında önemli bir etkinliktir. Sıradan bir fotoğraf sergisinden ziyade o döneme kadar denenmiş en g cl  propaganda çalışmalarından biri olan sergi, ABD'nin savaştaki gücünü göstermek amacıyla ülkenin tüm kaynaklarını ve halkını gösteren se kisiyle, dev fotoğraf baskılarıyla ve müzenin mimarisini değiştirecek düzenlemesiyle dikkat çekicidir. Her Amerikalı'nın kendisini, hayati ve vazgeçilmez bir unsur olarak görmesini sağlayan sergi, Amerikan halkının endüstrisiyle,  ift isiyle Amerika'nın bir parçası olduğunu hissettirmeyi amaçlamıştır (Allen, 2011). Kırsal manzalardan savaşa hazırlık sahnelerine kadar Amerikan yaşantısının tüm unsurlarını barındıran ve FSA (Farm Security Administration) fotoğrafçılarının çektiği 150 fotoğraftan oluşan serginin metinleri, şair Carl Sanberg tarafından yazılmış ve Herbert Bayer tarafından da sergi tasarımı oluşturulmuştur. Savaş propagandası şeklinde tasarlanan sergi, izleyiciyi etkin bir biçimde yönlendirmek amacıyla reklam fotoğrafçılığının kullandığı dev boyutlu baskıları ve sloganlar, Amerika'nın savaş politikasını destekler nitelikte hazırlanmıştır (Kobayashi, 2003, s. 56).

Edward Steichen'in düzenlediği sergiyi ve küratör olarak görevlendirilmesini sanat karşıtı bir tutum olarak değerlendiren bir çok sanatçıdan biri olan Ansel Adams, tepkisini fotoğraf departmanının başında bulunan Beaumont Newhall'a yazdığı mektupta belirtmiş, rejimi destekleyen ve yaratıcılığın ilerleyişine darbe vurduğunu idda ettiği bu yaklaşımı kınamıştır (Alinder, 2001).

İsmi Carl Sandburg'un bir şiirinden alan ve Edward Steichen'in kariyerinin doruk noktasını temsil eden İnsanlık Ailesi (The Family of Man) Sergisi ise 1955 yılında MOMA'da gerçekleştirildi (şekil 12). Steichen ve asistanı Wayne Miller tarafından seçilen 68 ülkeden 273 fotoğrafçının 503 fotoğrafı, insan deneyiminin



evrenselliği ve fotoğrafın belgeleme rolüne odaklanmıştır (Velimirovic, 2018). Steichen'in seçtiği fotoğraflar, çoğunlukla Amerikalı ve Avrupalı fotoğrafçılar tarafından çekilmiş ve Batı'nın bakış açısını temsil etmekteydi. Mimar Paul Rudolph tarafından tasarlanan bir dizi duvar, ziyaretçileri görüntüler boyunca yönlendirerek, kendi hızlarında hareket etmelerine ve özel ilgi çeken alanlarda toplanmalarına olanak tanıdı. Ziyaretçilere sunulan fotoğraflarda sayısız ulustan kadın ve erkeğin çalıştığı, kavga ettiği, eğlendiği, evlendiği gibi insanlığın çeşitli ve birleştirici anları sunulmuştur. Bu nedenle MOMA'nın tarihindeki en popüler sergilerden biri haline gelen İnsanlık Ailesi Sergisi, şimdiye kadar yaratılmış en büyük fotoğraf koleksiyonu haline geldi. MOMA'daki gösteriminin ardından tüm Amerika'yı dolaşan sergi, Amerika Bilgi Ajansı (USIA) fonuyla 37 yabancı ülkeyi dolaşarak 7,5 milyondan fazla ziyaretçinin New York'ta açılmasından on yıl sonra sergiyi yeniden görmeleri sağlandı. 1994'ten bu yana ise sergi Lüksemburg'un Clervaux kentindeki bir kalede daimi olarak sergilenmektedir (Turner, 2012, s. 56).



Şekil 12. Wayne Miller, Edward Steichen İnsanlık Ailesi Sergi Maketiyle, 1955 (TIME, 2014)

Büyük bir fotoğraf arşivi niteliğindeki sergide yer alan fotoğrafçıların seçimi için Edward Steichen ve ekibi FSA fotoğrafçıları için Dorothea Lange'tan, Life, Vouge, Fortune dergilerinin arşivlerinden, Sovyet, Amerikalı ve Avrupalı fotoğraf ajanslarından

ve özellikle de Magnum Fotoğraf Ajansından yardım aldı. Steichen savaş sonrası düzenlenen bu serginin alt metninde, Soğuk Savaş döneminde daha özgürlükçü bir dünya vaadiyle Amerikan politika ve değerlerini tekrar fotoğraf aracılığıyla daha kapsamlı olarak dünyaya duyurmayı hedeflemiştir. Felsefi ve manevi açıdan ziyaretçileri başkalarının dünyasında kendilerini özgür bireyler olarak görmelerine imkan verilen sergi, tematik olarak gruplanmış (ölüm, keder, savaş, dans, aşıklar, çocuklar gibi) ziyaretçilerin farklı insanlığa bakarak bütünleşmeleri Steichen ve ekibi tarafından bilinçli olarak düzenlenmiştir (Turner, 2012, s. 57).

Fotoğrafın dünyanın dört bir yanındaki herkese eşit şekilde iletişim kurmanın bir dili olduğuna inan Edward Steichen, sahip olunan ve çeviri gerektirmeyen bu dilin yaygın bir şekilde kullanılmasından yanaydı (Steichen, 1958, s. 160). Evrensel bir dil olarak fotoğrafın hem bir ifade aracı hem de bir sanat formu olarak kabulünde etkili bir rol oynayan Steichen, İnsanlık Ailesi Sergisi ile kendi görsel evrenini yaratırken özellikle 1970 başından itibaren eleştirmenler tarafından ırk, sınıf ve cinsiyet sorunları, estetik sömürgecilik, şova dönüştürülmüş Amerikan mitolojisi gibi bağlamlarda eleştirildi. Bu bağlamlarda sergi yeniden ele alındığında MOMA'daki diğer sergilerle bir arada kurgulanan ve izleyiciye alt metinde özel mesajların iletildiği bir propaganda şekli olarak değerlendirilmiştir (Turner, 2012, s. 57). Steichen ve ekibinin totaliter ülkelerde, kitle iletişim araçlarının doğrudan diktatörlerin ağzından yayılan mesajlarına karşı bir tavır geliştirerek, fotoğraf aracılığıyla izleyiciye akıl yürütme imkanı veren, farklı yüksekliklerde, boyutlarda ve her açıdan görüntülenen bir dizi görüntü sundu. Eleştirmenler tarafından heterojen bir yapı sergileyen, izleyiciyle görüntüler arasında bir bağ oluşturacak şekilde tasarlanan sergi, algısal ve psikolojik olarak demokratiklik vurgusu yaptığı öne sürülmüştür. Bu düşünce biçimini sürdürmek ve Amerikalıların farklılıkları kucaklayarak ulusal birlik içerisinde yaşamalarına imkan verecek politikalara inanmalarının bir yolu olarak kullanılan İnsanlık Ailesi Sergisi, kendilerinden farklı olarak kendileri için belirlenen şartlarda seçim yaptığını düşünen Amerikan halkını fotoğraf aracılığıyla manipüle etmenin etkili bir yolu haline geldi (Turner, 2012, s. 58)

Günümüzde İnsanlık Ailesi Sergisi, belgesel fotoğraf estetiği, bilimsel ve teknik verilerle birlikte amatör fotoğraf estetiğinde sanatsal ifade yaratılmasında bir

paradigma kayması yaratmış, özellikle Postmodernizm henüz konuşulmadığı bir dönemde Postmodern dönemin habercisi eklektik bir yapı sergilediği söylenebilir.

1960'larda fotoğrafın etkisinin özellikle Çağdaş Sanat'ta kendisini göstermesinde İnsanlık Ailesi Sergisi'nin önemini vurgulayan MOMA Fotoğraf Departmanı'nın ilk küratörü Beaumont Newhall şunları söylemiştir:

*“... Avrupa ve Amerika'da önde gelen sanat müzeleri tarafından büyük fotoğraf sergilerinin düzenlenmesi, kurumların yanı sıra bireyler açısından fotoğrafa olan ilginin artması, sanat okulları ve üniversitelerde fotoğraf derslerinin konulması kameranın potansiyelinin nihayi olarak tartışmasız kabul edilmesini sağlamıştır.”* (Warren, 2005, s. 1134)

### 2.2.2 John Szarkowski'nin Küratöryel Yaklaşımları

Edward Steichen tarafından halefi olarak seçilen John Szarkowski 1962'den 1991 yılına kadar MOMA Fotoğraf Departmanı'nın küratörü olarak görev yaptı. Görev yaptığı bu uzun dönem içerisinde 160 sergiye imza atan Szarkowski, fotoğrafta çığır açan teorilerini, fotoğrafın görsel kapasitesini ve fotoğrafın Çağdaş Sanat içerisindeki yerini belirledi.

John Szarkowski MOMA'da küratörlüğe getirildiğinde fotoğraf hala dünyayı belgelemek amacıyla kullanılan bir araç olarak görülüyordu. Fotoğraf medyasının estetik karakterini vurgulayacak ve özelliklerini belirleyecek nitelikte çalışmalara imza atan Szarkowski, MOMA'daki görevi boyunca fotoğraf pratiğinin kodlarını oluşturdu. 1964 yılında yayınladığı Fotoğrafçının Gözü (The Photographer's Eye) kitabında, fotoğrafın tanımını yaparken radikal bir biçimde fotoğrafın mekanik doğasının sanatsal bir ifade aracı olarak değiştirmenin yöntemlerini sunarken fotoğrafta tek başına bir anlatı olmadığını, fotoğrafçının tercihleriyle şekillenen yapısına dikkat çeker (Kanfer, 2017). 1973 yılında yayınladığı Fotoğraflara Bakmak (Looking at Photography) kitabında 1930'lu yıllardan bu yana MOMA'da oluşturulan fotoğraf koleksiyonuna odaklanarak hem görsel olarak muhteşem, hem çarpıcı fotoğrafların estetik gelişimini tarihsel olarak yeniden ele alan Szarkowski, Eugène Atget, Hill & Adamson, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Timothy O'Sullivan, Julia Margaret Cameron, Ansel Adams, Edward Steichen, Andre Kertés, Walker Evans, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson,

Dorothea Lange, Shomei Tomatsu, Robert Frank, Brass , Diane Arbus ve Lee Friedlander gibi tanınmış ve klasik olarak kabul edilen fotoğrafçıların az bilinen eserlerine odaklandı (Szarkowski, 2009, s. 6).

Bu kitaplarla beraber hazırladığı sergilerde, fotoğrafın biçimsel ve teknik özelliklerine sıkı sıkıya dayanan stil ve gelenekleri ayırt etmeyi amaçlayan John Szarkowski, her iki kitabın giriş metinlerinde fotoğrafın özünü ayırt etme ve damıtmaya çalışırken biçimselliği bozan yeni nesil genç fotoğrafçılar tarafından eleştirilmiştir. Ancak Szarkowski'nin 1967 yılında düzenlediği Yeni Belgesel (New Documents) Sergisi, geleneksel belgesel fotoğrafçılığın tanımlarına uymayan Diane Arbus, Lee Friedlander ve Garry Winogrand'un fotoğraflarından oluşuyordu (Şekil 13).



Şekil 13. Yeni Belgesel Sergisi, MOMA Arşivi, 1967 (MOMA, 1967)

Sergilenen fotoğraflarda sıra dışı bir kalitede gündelik yaşamdan sıradan olaylardan ve kişilerden oluşan kompozisyonlar dikkat çekiciydi. Szarkowski'nin yarattığı bu sergi 1930'lardan bu yana belgesel fotoğrafçılığın tanımının yeniden yapılmasına ve geleneğin yıkılmasında etkili oldu (Warren, 2005, s. 1134). Snapshot estetiği olarak adlandırılan ve anlık görüntülerden oluşan bu yeni bakış açısı, belgesel kavramına nesnel bir varoluş kazandırırken fotoğrafın sadece kaydetmek olmadığını bakış açısıyla sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılabilabileceğini göstermiştir. Bu yeni belgesel anlayışı, fotoğrafçıların dünyayı kaydederken aynı zamanda kişisel etkileşim aracı olarak da fotoğrafı kullanmaya başlamasında etkili olmuştur (Warren, 2005, s. 1135). Szarkowski, bu üç fotoğrafçıyı birleştiren şeyin stil olmadığını, her birinin

fotoğrafi kullanımı ve dünyadaki anlamlarını kendine özgü ve kişisel bir anlayışla sunduklarını belirtirken seçilen fotoğrafların modern yaşamın çatışmalarına ve yaralarına değindiğini belirtir (Szarkowski, MOMA, 1967).

### 2.3 Fotoğrafın Kavramsallaşması ve Küratöryel Yaklaşımlar

Marcel Duchamp'ın hazır nesnesiyle başlayan sanatın nesneye olan gereksiniminin sanatsal ifade şekillerini değiştirdiği 1960'lı yıllarda, sanatçıların farklı anlamların biçimlerini benimsemesi ve disiplinler arası iletişimin kurulması fotoğrafın sanatsal bir ifade aracı haline gelmesinde etkili oldu. İlk olarak 1967 yılında Sol Lewitt tarafından yazılan Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar (Paragraphs on Conceptual Art) makalesinde, sanatta fikir veya kavramın öneminin vurgulanması Kavramsal Sanat'ın belirleyicisi olmuştur (Lewitt, 1967, s. 79-83). Kavramsal Sanat'ın geniş kapsayıcı alanı, sanatsal ifade araçlarının da değişmesinde etkili olurken performans, video gibi fotoğrafın da Kavramsal Sanatçılar için en sık kullanılan araç olduğu gözlemlenir. Bir performanstan yazılı bir metine, bir fotoğraftan bir yerleştirmeye kadar farklı bir çok disiplini bir araya getirme özgürlüğü fikirlerin ortaya çıkmasında ve sergilenmesinde etkili bir unsur haline gelmiştir.

1965 yılında Joseph Kosuth'un Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs) isimli yapıtını sergilemesi, Kavramsal Sanat'ta fotoğrafın öneminin gösterilmesi bakımından önemlidir. Kosuth, sandalyenin kendisini, sandalyenin fotoğrafını ve sandalyenin sözlük anlamının yer aldığı metni bir düzenleme içerisinde sunarak sandalyenin fiziksel varlığının açıklanmasında görsel ve yazınsal tanımlamasının yeterli olmadığı fikrini kavramsallaştırmıştır (Winter, 2015, s. 913). Fotoğrafın da kavramsal bir süreç olarak yeniden değerlendirildiği ve Kavramsal Sanat'la yakın ilişki içerisinde olması, farklı kavramların görsel olarak sorgulanmasına imkan verdi.

1960 sonlarına doğru özellikle de Yeni Belgesel Sergisi'nin de etkisiyle kültürel ve sanatsal alandaki değişimler fotoğraf aracılığıyla görüntülendi. Kişisel hale gelmeye başlayan fotografik anlatım dili, sanatçılar tarafından yeni bir anlatım aracının keşfi anlamına geldi. Sanatçıların kendi eserlerini ya da performanslarını fotoğraf aracılığıyla belgelemesi, fikir ve kavram üzerine yeni bakış açıklarını ortaya çıkmasında

etkili oldu. Fotoğraf üzerinden kurgulanan performanslar, fotoğrafın belgesel dilinin genişleyerek kimlik ve toplumsal cinsiyet sorgulamalarında etkili bir araç haline gelmesini sağladı. Carolee Shneemann, Anna Mendiata, Jürgen Klauke gibi performans odaklı sanatçıların otoporte çalışmalarında kullandığı fotoğraf aynı zamanda hem kavramsal hem de performatif bir alana doğru kaydı. Performatif eylemlerin yanında gündelik ve sıradanlığın içerisindeki manzaralara, anlara ve detaylara odaklanan sanatçıların ortaya çıkardığı yapıtlar, 1970’lerde Documenta 5 sergisi gibi büyük organizasyonlarda yer alırken fotoğrafın Kavramsal Sanat’taki etkinliği ortaya çıkmış oldu.

### **2.3.1 Yeni Topografyalar: İnsan Eliyle Değişen Manzalar**

Yeni Topografyalar: İnsan Eliyle Değiştirilmiş Manzaralar (New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape) sergisi New York Rocherster’daki George Eastman Evi’nde 1975 yılında William Jenkins küratörlüğünde gerçekleştirildi. Sergi, güncel fotoğraf anlayışında değişen manzara fotoğrafına odaklanırken aynı zamanda Amerikan toplumunun ne olduğu konusunda ironik ya da eleştirel bir yaklaşım sergiledi. George Eastman House’un küratör yardımcısı olan William Jenkins, sergiye dahil ettiği sanatçıların çoğunu lisanüstü eğitim gören öğrencilerden seçerek çevresel hareketin yükseldiği, kültürel peyzaj çalışmalarının akademik bir disiplin olarak ortaya çıktığı dönemin anlayışını yansıtmıştır (Ollman, 2009). Jenkins, sergiyi tasarlarken çoğu olumsuz eleştirilerin geleceğinin bilincinde sergi alanında bulundu ve ziyaretçilerin eleştirilerine yanıt verdi. Sergide istediği etkinin tam olarak banallığın estetiğine odaklanmak olduğunu belirten Jenkins, fotoğrafa özgü formalizmi redederek çalışmaların kavramsal boyutunu ön plana çıkartmayı ve rutin algısını bozmayı hedeflemiştir (Tumlir, 2010).

Fotoğrafın kavramsallaşması ve fikir yaratma konusundaki başarısının daha önce belgesel fotoğrafın içinde bulunduğu krizi aşmasındaki etkisi, manzara fotoğrafı bağlamında ele alınan sergide Amerikan kültürünün en bilinen, sıkıcı, basit, getto manzalarının bilinçli olarak bir araya getirildiği gözlemlenir. Değişen manzaraya vurgu yapan sergide Robert Adams, Bernd & Hilla Becher, Joe Deal, Nicholas Nixon, Stephen

Shore, Henry Wessel, Frank Gohlke, Lewis Baltz, John Schott'un çalışmalarına yer verildi. Sergide yer alan çalışmalar, insan eliyle değişmiş manzaralara, kent merkezlerine, sakin banliyölere ve terk edilmiş binalara odaklanırken ne politik ne de psikolojik kodları barındırmayan görsel bir yapı sergiliyordu. Jenkins'in küratöryel yaklaşımı, keskin ve güzel baskıları alınmış görüntülerin temsil ettiği giderek kentleşen dünyanın bir yansımısını göstererek idealize edilmiş manzara fotoğrafına karşı bir argüman geliştirmek olmuştur (O'Hagan, 2010).

Yeni Topograflara sergisinin yarattığı etki Kavramsal Sanat fotoğraf ilişkisini güçlendirirken aynı zamanda günümüzde de fotoğrafın Çağdaş Sanat'la olan ilişkisini kurmayı başarmıştır. Candida Höfer, Andreas Gursky ve Paul Graham gibi sanatçıların çalışmalarında Yeni Topografyalar sergisinin etkisi görülmektedir.

### **2.3.2 Transformer: Travesti'nin Yeniden Önerisi**

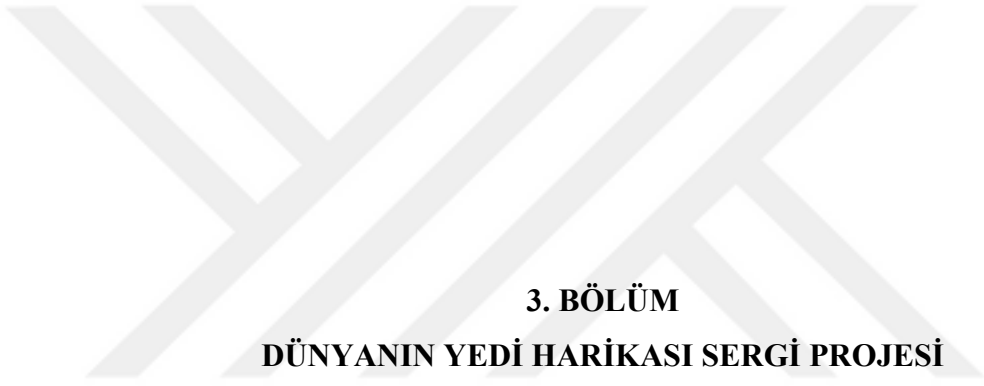
1974 yılında İsviçre'nin Luzern kentinde bulunan Kunstmuseum Luzern'de Jean-Christophe Amman'ın küratörlüğünü yaptığı Transformer: Travesti'nin Yeniden Önerisi (Transformer: Aspekte der Travestie) sergisi, etkili bir performansla arzu ve cinsellik estetiğini yeniden ele aldı. 1970'lerin ünlü rock müzisyeni Lou Reed'in albümünden alınan serginin ismi, aynı zamanda 70'lerin çağdaş toplum ve sanat pratiğini, sanatta travesti kavramını ve cinsel performansla varoluş sorgulaması yapan, cinsel kimlik araştırmalarını fotoğrafla pratiğe döken sanatçıların yeni bakış açılarını yansıtmaktadır. Başlıca odak noktası kendini çoklu kimlikler üzerinden araştıran ve erkeklik yapılarını bir sanat formu üzerinden ifade eden sanatçıların fotoğraf çalışmalarınıdır.

Jean Chirisophe Amman'ın travesti kavramını yeniden ele aldığı sergi, performansa dayalı fotoğraf çalışmaları yapan Jürgen Klauke, Pierre Molinier, Walter Preiffer, Urs Lüthi, Luigi Ontani ve Katharina Sieverding çalışmalarına yer verdi. Amman'ın dikkat çekmek istediği nokta, temel olarak erkeklik kavramının yeniden yorumlayan, temel cins olarak erkek olan sanatçıların erkek imgesini dönüştürmeleri ve ataerkil rolleri yeniden ele alarak travesti kavramını sanata cinsiyet performansı olarak yeniden ele almaktır (McGoven, 2018, s. 47).

Travesti tanımının kadınsılık üzerinden etiketlenmesine bir eleştiri getiren sergi, erkek kimliğinin siyasetini ve estetiğini, erkekliği yıkıcı bir şekilde cinselleştirilmesiyle kırmıştır. 1970'lerde etkinliğini arttıran Queer ve Feminist teori çalışmaları, kavramsal anlamda kitle iletişim araçlarının gücünü kullanan Amman, fotoğrafın gerçekliği temsili ve nesnellliğini teatral olarak oluşturulmuş, poz veren otoportreler üzerinden kavramsallaştırmıştır. Erkek, kadın, eril ve kadınsı kavramlarının sabit olmadığına odaklanan Amman'ın küratöryel yaklaşımı, cinsiyet olgusunun bir kimliğe bürünme performansı olduğunu, cinsiyet ve cinsiyet sunumunun tarih boyunca sanat içerisindeki sunumuna radikal bir değişiklik getirmeyi amaçlamıştır (Blessing, 1997, s. 71).

Amman'ın küratöryel başarısı, serginin İsviçre'den sonra Almanya ve Avusturya'ya taşınmasına neden oldu. Sanat teorisi ve sanat tarihi için cinsiyet performansı alanında radikal bir değişimi ilk tetikleyen sergi, düzenlendiği yıldan sonra çeşitli yıllarda yeniden ve daha fazla sanatçı dahil edilerek birçok ülkede sergilenmeye devam etmiştir (Blessing, 1997, s. 72).





**3. BÖLÜM**  
**DÜNYANIN YEDİ HARİKASI SERGİ PROJESİ**

### 3. BÖLÜM

## DÜNYANIN YEDİ HARİKASI SERGİ PROJESİ

### 3.1 Projenin Tanımı

Çağdaş Sanat'ta ve Fotoğrafta Küratörlük Kavramı başlıklı yüksek lisans tezim için araştırmalar yaparken fotoğraf tarihi hakkında yoğun bir bilgi yolculuğu yapma fırsatı buldum. Bu bilgi yolculuğu, beni tez yazım süreci paralelinde gelişen “Dünyanın Yedi Harikası” adlı projeme de ilham kaynağı oldu. Yolculuğumdaki okuma süreci, serginin oluşumuna etkili olurken tez metni için yaptığım araştırmalarda fotoğraf tarihindeki bir çok sanatçının eserlerine yeniden göz atma fırsatı buldum. Bunları mnemonik kurguyla kategorilere ayırdım. Her bir kategorileri için Harikalar Kabinesi ifadesini kullanırken her bir kabinenin temsil ettiği yaklaşımlara uygun fotoğrafçıları seçerek, fotoğrafçıların yapıtları üzerinden mnemonik<sup>14</sup> metinler ürettim. Küratöryel anlamda fotoğraf tarihine kişisel bir bakış sergilemeye çalışırken kronolojik görülmesine rağmen anakronik bir yöntemle kabineleri birbirine bağlamayı amaçladım. Tasnifleme, sıralama ve sınıflandırma işlevi gören harikalar kabinesi yani wunderkammenleri, aşağıdaki gibi gruplara ayırarak isimlendirdim. Bu gruplar:

1. Harikalar Kabinesi: Âdem
2. Harikalar Kabinesi: Muğlak Işıklar
3. Harikalar Kabinesi: Roma'lı Kral'ın Çikolatası
4. Harikalar Kabinesi: Hakikatin Temsilleri
5. Harikalar Kabinesi: Denizdeki Hareket
6. Harikalar Kabinesi: Onto- Nihil
7. Harikalar Kabinesi: 011000110110000101100111011001000110000101110011

---

<sup>14</sup> **Mnemonik**; insan hafızasında bilgi saklamaya veya hatırlamaya yardımcı olan öğrenme tekniklerine verilen isim. Herhangi bir bilgiyi verimli saklamaya ve hatırlamaya yardımcı olacak şekilde ayrıntılı olarak kodlamaya yarayan görüntüler yada kısa metinler, şiirler araç olarak kullanılır ve hatırlamaya yönelik ilişkilendirmede kullanılır. Catherine Soanes; Angus Stevenson; Sara Hawker, Oxford English Dictionary, “mnemonic” başlığı 29 Mart 2006, Oxford University Press.

Modern Müzelerin atası sayılan diğer Nadire Kabineleri, koleksiyonerlerin sınıflandırma, gruplama ve saklama gibi her nesneyi yan yana koyup kategorilere ayırdığı bir mecrayken aynı zamanda bilginin güç olarak kullanılması için etkili bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Bu kabineleri, mikro kozmos ölçüde bellek kayıtları olarak da tanımlayabiliriz. Örneğin, Dünyanın Yedi Harikası adını verdiğim projemde yer alan beşinci harikalar kabinesinde yer alan Joel Peter Witkin'in Mavi Şapkalı Kadın (Woman with a Blue Hat) fotoğrafı, Pablo Picasso'ya gönderme yaparken aynı zamanda sanatın anakronik bir yapıyla belleğimize yaptığı göndermeleri gözler önüne seriyor. Bu bağlamda her bir kategori yeni bir harika kabinesi her bir harika kabinesi de bir fotoğraf koleksiyonu oluşturuyor.

Sanat tarihinin döngüsel yapısı içerisinde birbirini tekrar ederek yeniden yorumlanan görseller, serginin düzenlendiği alanı bir zaman tüneline dönüştürürken aynı zamanda izleyicilerin yeni çerçevelerde ve yeni kombinasyonlarla sunulan fotoğraflarla küçük bir yolculuğa çıkması amaçlar. Yedi ayrı projeksiyondan verilecek sanal görüntüler, tezimin ikinci bölümünde bahsettiğim FiFo sergisine de bir gönderme yaparak sinema ve fotoğraf ilişkisine dikkat çekmeyi amaçlar. Sanat tarihindeki bağlantısının yanında projeksiyon yöntemi, Dünyanın Yedi Harikası sergisinde küratörlük deneyimim için farklı bir araç haline gelerek XXI. yüzyılın estetiği olarak adlandırılan sibernetik bir yapıya bürünerek geçmiş ve günceli bir araya getiriyor.

### 3.2 Gelişim Süreci

Fotoğraf tarihinden seçilen 49 sanatçı yedişerli kategorilerle Harikalar Kabinesi adını verdiğim sanal kabinelere yerleştirildi. Seçilen fotoğrafçıların fotoğraf tarihinde temsil ettikleri yerlere dikkat çekmek amacıyla yazdığım mnemonik metinler, sanatçıların dönemlerine işaret ederken aynı zamanda hatırlamamıza yönelik kodlar içermektedir. Bu kodları içeren metinlerle kabineler içerisinde yeni bir düzenlemeyle ele alınan kabineler, serginin zihinsel bir serüvenine işaret ederek küratöryel bir deneyim olarak kullanılmıştır.

### 3.2.1 1.Harikalar Kabinesi “Âdem”

Birinci harikalar kabinesinde fotoğraf tarihindeki ilk fotoğrafçılara işaret ederken fotoğrafın kendi serüveni içerisinde gruplanmıştır (Şekil 14). Bu sıralamada adı geçen fotoğraf sanatçıları kullanılan fotoğraf isimleri yerleştirme sırasıyla; Oscar Rejlander - Two Ways of Life (1857), Roger Fenton - Flowers and Fruit (1860), Timothy O’Sullivan – A Harvest of Death (1863), Disderi - Carte de Visite (1839), Nadar - Sara Bernhardt (1865), Julia Margaret Cameron - Beatrice (1866), Henry Peach Robinson - Fading Away (1858)’dir. Harikalar Kabinesi’ne adını veren Adem ismi, fotoğraf tarihinin başlangıcına atıfta bulunurken mnemonik metin için seçilen eser, Disderi’nin Carte de Visite çalışmasıdır.



Şekil 14. 1. Harikalar Kabinesi: Adem

İnsan. Toprak renginde kara bazen. Toplum içinde giyiniktir. Elbiseden önce maskesini takar insan. Hâlleri vardır isimler gibi. Halley kuyruklu yıldızı altında bir izdivaç düşler. Düşer hayallere insan. Düşkün hayatlara umursamadan yaşar, ne yaşar ne yaşamaz demeden. Oysa Bilge Kağanlarca, öd tengri aysar kişi oğlu kop ölgeli törümüş (Zamanı Tanrı yaşar, insanoğlu hep ölmek için doğmuş) (Şirin, 2015, s. 331). İnsanın halleri vardır isimler gibi. Yönelir yâre- bulunur yarda ve ayrılır yardan. Yoldaşı ıstırapla var olur insan. İnsanoğlu ismin hâlleri gibidir. Yalın geldiği dünyadan atılır cennete, atıldığı gibi.

Bir hayal idi fotoğraf. Bugünse hayat bir fotoğraf ve Disdéri Adem'i ise vesikalık fotoğrafçılığın, akla şu sözleri geliyor Hayalî'nin... Adem behiştî dâneye sattı vü hâle ben / benzerse böyle benzesin oğul atarsına ( Adem, cenneti bir (buğday) tanesine sattı ve ben de sevgilinin halesine. Oğul atasına benzeyecekse böyle benzesin) (Tarlan, 1945, s. 356). Maceranın başlangıç noktası olarak bu yüzden Disdéri ve Adem ilişkilendirmesi kuruldu. Yolun henüz çok başıydı. Hiçbir şey yokken kaos vardı. Kaosta nizam arandı. Nizam kaosun sırdaşıydı. Tarih akacak her şey tarih olurken tarih yeniden varoluşunu yakalayacaktı.

### 3.2.2 2.Harikalar Kabinesi “Muğlak Işıklar”

İkinci harikalar kabinesinde pictorialist fotoğrafçılar seçilmiş ve fotoğrafın sanatla olan ilişkisinde etkili olan çalışmalarla yeniden bir düzenleme yapılmıştır. Fotoğrafın icadıyla beraber başlayan sanatsal bir ifade aracı olup olmadığı yönündeki tartışmalara atıfta bulunan bu kabine, aynı zamanda fotoğrafın resimsel etki altındaki sürecine odaklanmaktadır (Şekil 15). Pictorialist sürecin sonunda fotoğrafın saf ve doğrudan yanına odaklanan Straight (Doğrudan) fotoğraf anlayışına ilerleyen süreçten de fotoğrafçılara yer verirken fotoğrafın sanatsal ifade aracı olarak sürecine odaklanmayı amaçladım. Kabinede yer alan fotoğrafçılar ve çalışmaları sırasıyla Robert Demachy - Spring (1896), Peter H. Emerson - Rowing Home the Schoof-Stuff (1886), Frank Eugene - Alfred Stieglitz, Heinrich Kuhn and Edward Steichen admiring the work of Eugene (1907), Alvin Langdon Coburn - Wapping (1904), Ansel Adams -

Moonrise (1944) , Alfred Stieglitz - The Steerage (1907), Paul Strand - Wall Street (1915)'tir.

İkinci Harikalar Kabinesinden yorum için seçilen sanatçı, Peter H. Emersonun Rowing Home the Schoof-Stuff eseridir. Pictorialist yaklaşımın öncü isimlerinden biri olan Emerson, aynı zamanda natüralist bir bakış açısıyla sanat, doğa ve hakikat üzerine çalışmalarıyla fotoğrafın sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmasında etkili olmuş ve bu nedenle bu kabinenin mnemonik metni için seçilmiştir.



Şekil 15. 2. Harikalar Kabinesi: Muğlak Işıklar

Işık geceye doğar da karanlık doğmaz mı güne? Batan güneşin aksi sudan dönerse. Afrika hep fakir. Hep kara. Sembolik ışıklar derinde. Madenciler kara. Şehirler fabrika dumanlarıyla, köyler ışıksızlıktan kara. Bazı hayatlar gibi bazı fotoğraflar da kara. Yine de güzel kara. Kara basmak dürtüsü. Fotoğrafın sesleri kara. Toplumsal bilinçaltları acaba hep mi kara? Güzel olan nedir? Belki biraz koyu. Belki biraz silinmeli ışık. Belki uzaklaşmalı bir sandalla insan. Ta ki bir deniz mağarasına varıncaya dek. Ta ki o deniz mağarasında ana rahmine dönene kadar insan.

Uzaklaşmalı. Işık arkada kalmalı ve karanlığa sürmeli. Gözler. Sürmeli. Sürmeli Animus. Bir hayalî karakter.

Oysa Peter H. Emerson bir hayalî karakter değil. Sandalla bavulunu taşıyan bir insanı var eden gerçek bir karakter. Mitolojik bir kahramanın yola çıkışı ve eve dönüşü değil. Senin ve benim dönüşü. Dönüşümü sadeliğin. Vuruculuğu netliğin ve hala bazı ışıklar muğlak. Rahme yaklaşırken mahsulüyle sandalcı kim biliyor şöyle seslenmediğini “Önce öp/ Sonra doğur beni”. Şeker kamışları. Sonra doyur beni.

### 3.2.3 3.Harikalar Kabinesi “Roma’lı Kral’ın Çikolatası”

Üçüncü harikalar kabinesinde fotoğrafın Avangart Hareket içerisindeki yerine odaklanılarak yeni bir sanatsal form olarak tercih edilme sürecine odaklanılmıştır. Yeni bir bakış açısı sergileyen optik vizyon, aynı zamanda sanatsal malzemenin de değişmesiyle fotoğrafın hazır bir nesne olarak kullanımına neden olmuştur. Yeni sanatsal formların ortaya çıktığı bu dönem içerisinde hem malzeme olarak fotoğrafın kullanımı hem de deneysel tekniklere ortaya çıkartılan fotoğraflara odaklanılmıştır (Şekil 16). Kabinede yer alan fotoğrafçılar ve eserleri sırasıyla; El Lissitzky - The Constructor (1924), Otto Umbehr - Mystery of The Street (1928), Jaroslav Rössler - Untitled (1931), Moholy Nagy - From the Radio Tower (1928), Man Ray - Black and White (1926), Aleksandr Rodchenko - Osip Brik (1924)’tir.

Mnemonic metin için Man Ray’in Black and White isimli eseri seçilerek fotoğrafın Dada üzerindeki etkisine odaklanılmıştır. Avangardın etkili isimlerinden biri olan Man Ray, deneysel çalışmalarıyla dikkat çekerken aynı zamanda dönemin önemli sanatçılarıyla yakın ilişkiler içerisinde olması nedeniyle fotoğrafın avangard içerisindeki kullanımında etkili bir rol oynamıştır. Rayograf adını verdiği tekniğiyle birlikte üç boyutlu nesnelerin soyutlamaları, bir çok sanatçının soyutlama ve minimalizm konusunda cesaretlerinin artmasına neden oldu.

Bir Dada istiyorum. Gözleri Dada. Ağzı Dada, elleri Dada. Bir kral istiyorum asansörden. İnen Tzara. Kelimeler boğulurken konuşan yansımalar. Bir yansıma istiyorum ki yansıd ada. Her tarafı kaplıyken denizde boğulan insan. Savaşın artçı arayışlarında bulunur insan. Tâbi hala yaşıyorsa insan. Ölümün maskesini takar insan

savaşta. Mars, roma gökyüzünde. Diyojen uzak bir diyarda elinde fener. Sevişiyor insanlar takıp maskeleri. Bacchus sana şükürler olsun. Merkür tez yet, Bir Mars iki düz. Jüpiter’le sevişiyorum. Hâleleri olmasa da olur maskesi var ya.



Şekil 16. 3. Harikalar Kabinesi: Roma’lı Kralın Çikolatası

Man Ray. Yıkılan birinci dünyanın artçısı. İkincisininse maceraperesti. En güzel serüvenlerinden birisiydi “*Black and White*”. Varoluşu renklerin. Varoluşu insanın. Bütün bir sorumlulukla. Bunalımı insanın kara ve özgürlüktür. Beyaz daima hür. Sanatçı Dadaizm akımının süreç içerisinde dönüşüp gelişmeye başlayan sürrealizmin öncülerinden olmuştur.

#### 3.2.4 4. Harikalar Kabinesi “Hakikatin Temsilleri”

Dördüncü harikalar kabinesinde hem bilinçaltına yönelip deneysel çalışan Sürrealist fotoğrafçılara hem de teknik anlamda klasik belgesel çalışan ama ele aldıkları



konularla belgesel farklı bakış açısı getiren fotoğrafçılara odaklanılmıştır (Şekil 17). Bu fotoğrafçılar ve çalışmaları sırasıyla; Dora Maar - Übü (1936), Hans Bellmer - The Doll (1933), Jacques Andre Boiffard - Big Toe (1929), Raoul Ubac - La Conciliabule (1938), Brassai - Fat Claude and Her Girl Friend at Le Monocle (1932), Lee Miller - Portrait of Space (1937), Claude Cahun - A Very Curious Spirit (1927)'tir.

Mnemonic metin için Brassai'in Fat Claude and Her Girlfriend at Le Monocle isimli çalışması seçilmiştir. Paris'in bilinmeyen köşelerinde, toplumun göz ardı ettiği toplulukları konu aldığı fotoğraflarla sansasyonel hayatlara odaklanan Brassai, fotoğrafladığı lezbiyen çiftle birlikte kadın bedenini egzotik bir form olarak değerlendiren Sürrealist sanatçılarla yakın bir bakış açısını sergilediği görülmektedir. Belgesel bir teknikle çekilen bu fotoğraf, aynı dönem içerisindeki diğer sanatçılarla paralel bakış sergilerken belgesel fotoğrafın ele aldığı konulardan daha radikal bir bakış açısıyla dönemin önemli çalışmalarından biri olmuştur. Brassai'nin fotoğrafı, Sürrealistler içerisinde hakim olan eril söylemin kadın bedeninin ele alış biçimine dikkat çekerken kabine içerisinde seçilen Sürrealist kadın fotoğrafçıların çalışmaları ise eril bakış açısının tam tersi bir yapı sergilemektedir. Bilinçaltının derinliklerine odaklanan Sürrealist yaklaşım, fotoğrafın gerçeklik sorgulamasında da kilit rol oynamış ve deneysel yaklaşımların sergilenmesinde etkili olmuştur. Susan Sontag, Sürrealist yaklaşım ve fotoğraf arasındaki ilişkiye dikkat çekerken aynı zamanda fotoğrafın gerçekliği konusunda şunları belirtmiştir;

*“Gerçeküstücülük fotoğraf girişiminin tam ortasında, bir kopya dünyanın, daha dar, ancak doğal görüşle algılanandan daha dramatik olan ikinci dereceden bir gerçekliğin yaratılışında yatar. Üzerinde ne kadar az oynanır, ne kadar açıklıkla işlenir, ne kadar nahif olursa, fotoğraf o kadar fazla saygınlık kazanabilecekti.”* (Sontag, 1999, s. 72)



Şekil 17. 4. Harikalar Kabinesi: Hakikatin Temsili

Bilinçdışından bir ses gelir ya bazen, bazen gelmeyen. Hakikati aşan veya yaklaşan. Bir mağaranın ötesi. Ötesi ışık. Berisi bir kadının gölgesi. Bir başka kadının gözüne düşünce ağaran ışık. Karartılır. Mekanik bedenlerce. Temsili gösterilir hakikatin aksine. Temsili yüzyıllar boyu. Aşk gibi. Bir kadının gözleri düşünce düşünceye. Bir tarafta neşe doğar. Zıtlık daima hayatta var. Bazen zıtlıklarda eş seslidir. TAT. Rüyaları tat. Ötesini, berisini tartma. Tat cezbedilene kadar hayatı.

Brassaî... Loş köşelerinde Paris'in. Paris Hakikattir. Bir lezbiyen barında, yıl 1932. "Şişman Claud ve Kız Arkadaşı *Le Monocle*'da". Gözler ayrı. Gözleri bir. Kadınlar. Fark edilmeyen uzun süre kadınlar onlar. Şaşmamak lazım. Gözler ayrı. Gözleri bir.

### 3.2.5 5.Harikalar Kabinesi “Denizdeki Hareket”

Harikalar kabinesinin beşincisinde fotoğrafın diğer görsel medyadan özellikle de resimden ayıran niteliklerine odaklanan, keskin odak ve ayrıntılara önem veren Straight (Doğrudan) fotoğraf anlayışını benimseyen fotoğrafçıların nü çalışmalarına yer verilmiştir. Fotoğrafın manipülasyondan uzak, keskin odaklama, öznelere soyut ve geometrik yapısına vurgu yapan Modernizmden esinlenen Straight Fotoğraf, fotoğraf makinasının gerçeklik temsiline sadakatle bağlı olması gerektiğini savunmuşlardır. Kabinede yer alan fotoğraflar, kadın bedeninin ele alınış şeklinin değişimine odaklanırken sanat tarihinin döngüsellikini belirtmek amacıyla Postmodern dönemin önemli sanatçılarından olan fotoğraf ve sanat tarihine göndermeli çalışmalarıyla tanınan Joel Peter Witkin seçilmiştir. Tarihsel bir sıralamadan ziyade fotoğrafın gerçeklik temsiline beden üzerindeki yansımaya odaklanan kabinede, Modernizmin etkilerinin yanında Postmodern dönemin sanat tarihini yeniden yorumlamasını odaklanılmıştır (Şekil 18). Kabinede yer alan fotoğrafçılar ve çalışmaları sırasıyla; Ernest Bellocq - Untitled (1912), Joel Peter Witkin - Woman in the Blue Hat (1985), Frantisek Drtikol - The Bow (1921), Andrè Kertész - Distorted Nude (1933), Alfred Stieglitz - Georgia O’Keeffe Torso (1918), Herbert Bayer - Humanly Imposible (1932), Edward Weston - Nude on Sand Oceano (1936)’dır.

Kabinenin mnomonik metni için Andrè Kertész’in Distorted Nude isimli çalışması seçilmiştir. Kertész’in aynalar ve yansımaları üzerine odaklanan, sürreal etkiler taşıyan Distorsiyon serisinden olan bu fotoğraf, aynı zamanda Straight Fotoğraf anlayışını benimseyen bir belgeselci olan Kertész’in optik çarpıtma deneylerine dayanan sürecini yansıtır. Bedenin alışılacelmış formlarından çıkartılarak “gerçeküstü” bir yaklaşımla mizahi bir çarpıtma yöntemiyle ele alınması, bedenin klasik tasvirine karşı bir duruş olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle kabinede yer alan Straight Fotoğraf anlayışının gerçeklik kurgusuyla Sürrealistik yaklaşımın gerçeklik kurgusunun bedenin tanımlanmasındaki yerini göstermesi bakımından Kertész’in çalışmaları önemlidir.

Göl durgundur. Denizse coşkun. Hırçındır deniz. Hareket daima hareket. Hayatı akıtır hayata. Işığı yansıtır. Deniz ki kimi bahr der kimi derya. Kimi şişesinde bir balığın ama daima hareket. Hayat, ölü de olsa hayattır. Yaşanmışlığı bir balinanın. Karaya vurdu diye unutulmasın. Uzu balinanın parçalanmış tüccarlarca. Yağına kadar sömürüyor insanoğlu. Hayat, ölü de olsa hayattır. Hayatsa daima hareket. Andre Kertesz, perçemlenen bir elin fotoğrafçısı. Çarpıtılmış uzuvların sanatkârı. Nü ve 40. Haramilere inat. *“Atlılar, atlılar kızıl atlılar. Atları yelken kanatlılar”* (Ran, 2008, s. 31). Özgür bedeninin özgür seçimi.



Şekil 18. 5. Harikalar Kabinesi: Denizdeki Hareket

### 3.2.6 6. Harikalar Kabinesi “Onto – Nihil”

Altıncı harikalar kabinesi, Kavramsal Sanat'ın etkinliğini ve fotoğrafın kavramsallaşması sürecine odaklanan sanatçıların çalışmalarından oluşturulmuştur (Şekil 19). 1960'lardan itibaren kişisel kullanıma uygun hale gelen fotoğrafın genç sanatçılar arasında etkili bir ifade aracı haline gelmesiyle, dönemin politik, ekonomik ve kültürel söylemlerinin değişimi eş zamanlı ilerlemiştir. Yeni sanatsal ifade araçları olan performansların kayıt altına alınması amacıyla kullanılmaya başlayan fotoğrafın barındırdığı gerçeklik potansiyeli, felsefi olarak düşüncenin de kurgulanmasında etkili olmuştur. Düşünce ve fotoğraf arasındaki ilişkiye odaklanan kabinedeki fotoğraflar sırasıyla; John Hilliard – Cause of Death (1974), Gerhard Richter - Atlas Sheet 327 Cloud (1976), Ed Ruscha - Every Building On the Sunset Strip (1966), Joseph Kosuth. One and Chairs (1965), Bernd Becher - Framework Houses (1973), Andy Warhol - Double Elvis (1963), Ana Mendieta - Facial Cosmetic Variations (1972)'tur.

Altıncı harikalar kabinesinin mnemonik metni için John Hillard – Cause of Death eseri seçilmiştir. John Hillard'ın, fotoğrafın kavramsal tarafsızlığına odaklanan, pozlama anında ortaya çıkan ve fotoğrafçı tarafından karar verilen anlara, karanlık odada seçilen kağıtlara ve geliştirme tekniklerine odaklanan yaklaşımı kabinenin kavramsal duyarlılığına hizmet etmesi amacıyla seçilmiştir. Cause of Death çalışmasında, insan bedeninin bir kağıtla örtülmüş dört görüntüsüne odaklanılmıştır. Bu dört görüntü için Hillard, ezilmiş, boğulmuş, yanmış ve düşmüş olarak tanımladığı kelimelerle fotoğrafı sunmuştur. Fotoğrafın çerçeveleme şeklinin fotoğrafın okunuşunda etkili olduğunu düşünen Hillard, fotoğrafın farklı gerçeklikleri anlatabilme becerisine ve sürecin sonunda ortaya çıkan parçaların tıpkı adli bir delil gibi sınıflandırılabilceğini öngörmüştür (Wright, 1999, s. 112). Gösterge bilimsel bir yaklaşımın kavramsal sanattaki etkisini de yansıtan bu çalışma, kabinenin odaklandığı fotoğrafın Kavramsal Sanat'la olan ilişkisini ortaya çıkartarak dil ve fotoğraf arasındaki bağlantıyı göstermektedir.



Şekil 19. 6. Harikalar Kabinesi: Onto-Nihil

Varlık ve hiçlik. Tüm var olmuş, var olan ve var olacak kavramların üstün kümesi. Hayat ve ölüm gibi. Alışırız. Alışmak üzgün bir köktür. Kavramlara da alışırız. Alışverişi bir dedektifin bir fotoğrafıdır para karşılığı –ki bunlar hep kavramdır.

John Hillard, insan ondan gerçekliği manipüle etme konusundaki yönlendiriciliği edinebilir. Anlam ve metin bilincin iki sınırınıdır. Hillard “*Ölüm Nedeni?*” ile tüm bunları başarıyla zorlayan bir sanatkar değil de nedir?

### 3.2.7 7. Harikalar Kabinesi

“011000110110000101100111011001000110000101110011”

Yedinci Harikalar Kabinesi, Postmodern süreç içerisinde fotoğrafın konumuna odaklanarak fotoğrafçıların kavramlarla fotoğrafı yeniden tanımlamasına odaklanıyor. Kabine için seçilen fotoğrafçıların eklektik bir yapı içerisinde ele aldıkları kavramları yorumlamaları, kültürel bir diyalogun oluşmasını sağlarken aynı zamanda fotoğrafçıların kendi özel alanlarını kamulaştırmalarına, dinsel, ahlaki ya da toplum tarafından tabu olarak görülen alanların sorgulanmasına vesile oldukları görülmektedir. Postmodern dönemle birlikte bir çok açıdan değişen sosyal yapıların ve dünyanın algılanış biçimlerinin sonucunda orjinallik sorunu ortaya çıkması, fotoğrafçıların kişisel deneyim alanlarını izleyicilere açmasıyla aşılmaya çalışıldı. Bu kabine için seçilen fotoğraflar düşünce ve öznel deneyimlerini aktaran, kavramlar üzerinde oynayan ve farklı bir çok disiplinle birlikte çoğulcu bir yaklaşım gösteren sanatçılardan seçilmiştir. Bu sanatçılar ve eserleri sırasıyla; Cindy Sherman – Untitled Film Still (1978), Lary Clark – Untitled (1963), Andrea Gursky – Montparnasse (1993), Nan Goldin – Nan One Month After Being Battered (1984), Andres Serrano – Piss Christ (1987), Nobuyoshi Araki – Eros Diary (2015), Antoine d’Agata – Anticorps (1991)’tur.

Yedinci harikalar kabinesinin mnomonik metni için Andres Serrano’nun Piss Christ fotoğrafı seçilmiştir. Tüketici toplumunun genişlemesiyle birlikte daha dramatik ve yabancılaşmaya açık yaklaşımlar sergileyen sanatçıların başında gelen Serrano, toplum için kutsal sayılan ve toplumu disipline etmeye çalışan dini kurumlara sert bir eleştiri getiren Piss Christ çalışmasıyla, abject<sup>15</sup> kavramının görsel tanımlamasını sağlamıştır. İnsan bedeninin atıkları olan kan, idrar ve dışkıdan yaptığı çalışmalarıyla dini ikonları birleştirerek kullanan Serrano, dini kurumların işlevsizliğine dikkat

<sup>15</sup> **Abject**; Julia Kristeva tarafından Korkunun Güçleri isimli kitabında kullandığı, post yapısalcular tarafından geleneksel kimliği ve kavramları kendiliğinden bozan bir terim olarak kullanılmıştır. Bedensel gerçeklik olarak Benlik ve Diğer olarak adlandırılacak olan bu terim, kişinin kendi benlik algısını tehdit eden, kişinin yaşam hissini tehdit eden unsurları barındırmasıdır. Bedensel gerçekliğin açıklanmasında etkili bir kavram olarak kullanılan terim, psikanalitik yaklaşımda çocuğun anneden ayrılırken deneyimlediği korku ve tiksinti deneyimi olarak açıklanır. H. Doğan, Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12 Mayıs 2017, Yıl 46, Sayı 5, s.421-436

çekerken aynı zamanda inancın tüketilmesine metaforik bir anlayış getirir (Holpuch, 2012) (Şekil 20).

Günümüz değişken, sayısal ve sanal. Banyolu fotoğraflar yok. Karanlık odalar artık sadece insanlar için. Siber dünyanın kodları anlaşıyor, insanlar değil. Dünya değişiyor. Dünya insan gibi, bir daha asla geriye dönüşmemek üzere değişiyor. Makinelerin duygusallaşmasını bekle 0000110101000011100...

Serrano'nun izleyiciyi şoke eden, hakikat karşısında bir an çaresiz bırakan çalışması "Piss Christ." Ateşin arındırıcı özelliği kadar sanki kan deryasında boğulan bir İsa. İsa'nın canlandırıcı özelliği gibi bu çalışmanın da sanat dünyasında ve zihinlerde tartışmayı canlandırdığı ve herkesin bir an önce yozlaşmayı veyahut bunun anlamını sorgulamayı salık veren eseri. İnsan, Tanrısını bir kez daha mı öldürüyor? Nietzsche bu fotoğrafa ne derdi?



Şekil 20. 7. Harikalar Kabinesi: 011000110110000101100111011001000110000101110011



### 3.3. Zihinsel Sergi Serüveni

Taşınıyoruz dediler. Rızam mısın diye sormadılar. Sanırım düşünürün bahsettiği gibi, *evsizlik dünyanın kaderi olmaya doğru gidiyor* (Chambers, 2005, s. 9). Taşınırken geçmişi de düşünüyor insan ister istemez. Bir gelecek kurulurken geçmiş ne kadar yıkılabilir. Sonra Mümtaz sesleniyor çok derinlerden, *yeni bir hayat lazım. Belki bundan sana ben daha evvel bahsettim. Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lazım. Bir hüviyet lazım* (Tanpınar, 2017, s. 182). Ayaklarım yere basmadan Tınaztepe'ye, sergiye doğru gidiyorum. Alışık olmadığım, ait ve aşınası olmadığım bir yere gidiyorum. Suretler dışında her şey yabancı. Umarım bu da yeni bir tavşan deliğidir.

Sergi günü. Koridor bir zaman tüneli gibi gözümde ışık hızıyla akıyor, bense maddenin o hızda çözülüşü için içimde arzuyla adımımı atıyorum. Koridorun henüz başında boş bir levha ve üstünde çözümlenmeyi bekleyen bir kare kod. Boş levha John Locke'un "Tabula Rasa"sını anımsatıyor. Beyaz, bembeyaz bir levha. Her şeye yeniden başlamak için, yeniden edinimlerle var olmak için bir adım atıyorum. Fotoğraf tarihi koridorunda tek tek her bir projeksiyondan yansıyanlara dikkatle bakıyorum. Sonra köşeye çekilip insanların gelişlerine şahitlik ediyorum. Birisinin göz bebeğine Edward Steichen, diğerinin gözbebeğine Alfred Steglitz yansıyor. Adeta eski iki dostun yeniden buluşması gibi... Tıpkı MOMA'daki gibi... Bu haz bile mutlu olmama yetiyor.

### 3.4 Projenin Tekniği

Dünya'nın Yedi Harikası projesini hazırlanırken diğer yandan Güncel Sanatta ve Fotoğrafta Küratörlük tezi için bir çok makale, tez, sanat kitabı, fotoğraf tarihi kitabı incelendi. Bir çok sanal ve gerçek kütüphaneye ziyaret edildi. Küratör yazıları incelendi. Küratörlerle görüşüldü. Yüksek Lisans öğrenimi boyunca bir çok sergi tasarlama, düzenleme, yerleştirme deneyimi edinildi. Bu birikimler, tezi yeni bir sergi serüvenine sürükledi.

Röprodüksiyon yapılan ve sanal ortamda bulunan görseller -tıpkı çekmeceleri koyar gibi- klasörler oluşturarak düzenlendi. Buna paralel olarak metinde müzelerden

ve küratörlerden bahsedilirken Mnemosyne<sup>16</sup> sayesinde zihnimde Harikalar Kabinesi oluştu. Sanal ortamda bir çok çekmeceler üretildi. Her bir sanatçının biricikliği durumunu anlatabilmek üzere 49 sanatçı için sanal ortamda stok sitelerden çerçeveler indirildi. Adobe CS6 programı ile hepsi katman katman düzenlendi ve bunlar da yeni noemalar<sup>17</sup> oluşturdu.

### 3.5 Sergileme

Dünyanın Yedi Harikası adlı projede, sanal bir sergi düzenlemesi oluşturuldu. Öncelikle kare koddan oluşan afiş tasarlandı. Afişin kare kod olmasındaki nihai amaç tarihi ve günceli aynı düzlemde deneyimleyebilmektir. İzleyici afişteki barkodu cep telefonu ile okuttuğunda karşısına boş bir Harikalar Kabinesi dolabı çıkıyor ki bu Tabula Rasa Harikalar Kabinesidir. Barkodun altında da da sergiye dair yer-zaman bilgileri eşlik ediyor. (-2).kattaki boş uzun ve karanlık koridorda seyirciyi beyaz 2,50x1,50 metre boyutlarında beyaz bir kapı karşılıyor. Fotoğraf tarihinin zaman tüneli olarak nitelenen koridorda seyirci mekansal öğelerden soyutlanarak dünyanın yedi harikası olan kutular yüzleşiyor. Her bir kutu çapraz ve sıralı olacak şekilde koridorda yerini alır. 1. Projeksiyon, karşı çaprazındaki 2.Projeksiyon yer alıyor. Bu nizam içinde yerleştirilen projeksiyonlar yedinci ile son buluyor. Serginin izlenim süreci burada sonra eriyor.

Mekan, Harikalar Kabinelerine teslim olmuş ve yeni bir tarih yaratmak üzere mekansal soyutlamanın uçuculuğu ile ortadan kalkıyor.

---

<sup>16</sup> **Mnemosyne**; Yunan Mitolojisinde hafızayı temsil eden tanrıça. Aynı zamanda esin tanrıçaları Musalarında annesi olan Mnemosyne, Alman Sanat Tarihçisi Aby Warburg'un Bilderatlas (görüntüler atlası) projesinin kısaltılmış ismidir. Bellek olarak tanımlanan Mnemosyne Atlası'nda 63 panel içerisinde haritalandırılarak yapılmış, Batı Medeniyeti'nin ikonik eserlerinin nasıl ortaya çıktığını antik çağdan Wiener Almanyasına kadar ilerletmiştir. İzleyiciye kültür ve düşünceyi görsel bir haritalandırma şeklinde veren atlas, tarihsel değişmeyi gösterdiği gibi aynı zamanda yinelenmenin de sürecini gözler önüne serer. Erişim Tarihi 12 Eylül 2019 <https://warburg.library.cornell.edu/about>

<sup>17</sup> **Noema**; Filozof Edmund Husserl tarafından kullanılan ve fenomenolojide bir düşünce, yargı ya da algının nesnesine ya da içeriğine dayanan hatırlatma hareketi. Edmund Husserl, Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology, 1962, s.238.

## SONUÇ

Tarihsel süreç içerisinde hukuki konularda malının idaresini yapamayan kişilere atanan kamu görevlileri olan küratörler, kamu hizmetlerinin düzenlemesi ve kendi hiyerarşik yapısı içerisinde insanların ve nesnelerin yönetilmesinden sorumluyken insanoğlunun doğasında bulunan merak duygusuyla oluşturduğu ve nadire kabinleri (wunderkammer) olarak adlandırılan koleksiyonların koruyucusu ve düzenleyicisi konumuna geldiler. Nadire kabineleri, özellikle Rönesans'la birlikte bilim, teknoloji, sanat ve tuhaf olan her şeyi kapsayan koleksiyonlar haline geldiler. Merak kavramının tam da karşılığı olan ve Aydınlanma Hareketi'nin cisimleştirilmiş yansıması olan bu kabineler, aynı zamanda güç ve servet sembolü haline geldiler. Tam da bu noktada koleksiyonların oluşturulmasında nesnelerin seçiminde sıra dışı ve nadir olmalarını, nesnelerin koleksiyonlardaki diğer parçalarla uyumunu, sergilenmesini ve korunmasını küratörler yapmaya başladı. Dünyanın mikro kozmos ölçekte sergilendiği kabineler, sahibi olan kişinin gücünü, kudretini ve ayrıcalığını temsil ederken ilerleyen süreçler içerisinde özellikle Postmodern dönem içerisinde sanatçıların sergileme stratejilerinden biri haline gelecekti.

Aydınlanma Hareketiyle birlikte büyük koleksiyonların kamuya açılmasıyla birlikte küratörün görevi, seçmek, korumak ve sergilemekle birlikte öğretme ve bilgi verme süreçlerini de kapsamaya başladı. Kamusal anlamda müzelerin ulusların kimlik inşasındaki etkisinde küratörün rolünün giderek artması, Emperyal güçlerin sömürgeleri üzerindeki güç söylemini anlatı haline getirmekte etkili bir hale getirdi. Müzelerin koleksiyonlarının sömürgecilik faaliyetleriyle genişletildiği XIX. yüzyılda, dünyanın her köşesinden sanat eseri, teknolojik buluş, nadir ve merak uyandıran nesneler, antik sanat eserleri imparatorlukların gücünü simgelerken halka gücün ve iktidarın aktarımı, küratörlerin düzenledikleri sergilerle gerçekleşti.

Müzelerin kurulmasıyla birlikte özel koleksiyonların halka açılması sanat eserlerinin sergilenmesini de yakından etkilemiştir. Halka açık ilk sergiler olarak bilinen

Paris Salon Sergileri, halkın aynı anda çok sayıda sanat eserini bir arada görmesine imkan verirken dünyanın en prestijli etkinliği haline geldi. Düzenlendikleri dönem içerisindeki sanatsal üslup, resim kuralları ve itibarı üzerinde söz sahibi olan Paris Salon Sergisi küratörleri, geleneksel sanatı yani Akademi'yi temsil ederken yeniliklere kapalı yapısı, genç ve yenilikçi sanatçıların kariyer yapamamasına neden olmuştur. Yenilikçi üslupların Akademi tarafından kabul edilmeyişi ve bu nedenle Salon Sergilerine alınmaması, alternatif Salonların kurulmasında etkili oldu. 1874 yılında Empresyonist ressam Courbet'in Salon de Refusés kurarak kendi resimlerini sergilemesi, sanatçılar için yeni alternatiflerin olabileceğini gösterdiği gibi aynı zamanda sanatçının bir küratör gibi sergileme yapabileceğini gösterdi.

XIX. yüzyılın sömürgeci imparatorlukları, sahip oldukları toprakları ve kültürleri güç unsuru olarak kullanmak amacıyla dünya fuarları ve evrensel sergiler düzenleyerek sergilediler. Farklı kültürlerin bir araya geldiği bu büyük etkinlikler, dünyanın merkezi konumunda olan ve dünya liderliği yapan ülkelerin bir göstergidir. Çağdaş Sanat'ta etkili bir sergileme merkezi olan bienallerin ilk örneklerinin ortaya çıktığı bu dönem çok uluslu yapısıyla ve kültürel faaliyetleriyle Modernizm ve Endüstri Devriminin göstergesi haline geldi. 1851 yılında Londra'da düzenlenen ve dünyanın ilk fuarı olma özelliğine sahip Tüm Milletlerin Endüstri Eserlerinin Büyük Sergisi ya da bilinen adıyla Büyük Sergi, katılımcı devletlerin endüstri, teknoloji, hammadde ve sanat eserlerinin belli bir sınıflandırma ve düzenlemeyle sergiledikleri önemli bir etkinlik olmuştur. Büyük Britanya İmparatorluğu'nun teknolojik üstünlüğünü göstermeyi hedefleyen küratörler, sergileme stratejileriyle politik, kültürel ve bilimsel anlamda Büyük Britanya İmparatorluğu'nun başarısını görsel bir şova dönüştürdüler. Teknolojik buluşların ilk defa halka duyurulduğu yer olan Büyük Sergide teknolojik bir buluş olan fotoğrafın sergilenmesi tesadüfi değildir. Modernizm'in simgesi ve güçlü imparatorlukların güç söylemi için tasarlanan evrensel sergi ve fuarlar, modern devlet yapısını ve işlevini görmek açısından da önemli bir yere sahiptir.

1851'de düzenlenen Büyük Sergi'nin kitlesel başarısı, 1912 yılında Köln'de düzenlenen ve Avrupa'da Modern Sanatı tanımlayan Sonderbund Sergisi, tıpkı evrensel sergiler ve fuarlarda olduğu gibi kozmopolit bir yapıda küçük galerilerin bir araya gelmesiyle oluşturuldu. O döneme kadar kitlesel olarak Modern Sanat'ın halka

açılmadığından geleneksel sanata alışkın halk tarafından sergilenen eserler hoşnutsuzluk yarattı. Çağdaş Sanat'ın etkili sergilerinden olan Documenta'nın öncüsü sayılan Sonderbund, afiş, pazarlama, katalog, broşür ve ikram gibi sergilerin vazgeçilmez unsurlarının ilk defa kullanılması bakımından bir Modernizm araştırmasıdır. 1913 yılında Amerika'da gerçekleştirilen Armory Show da, Sonderbund'un izinden giderek Avrupalı bir çok galeri ve koleksiyonerle anlaşarak Amerikan izleyicisine Kübizm, Fütürizm gibi Avrupalı avangartları tanıştırdı. Amerika'da Avrupa Modernizm'inin varlığının ortaya konduğu serginin küratörü Walt Kuhn, geleneksel üslupların dışlayıcı politikalarına meydan okuyarak Modern Amerikan Sanatının oluşmasında etkili olmuştur.

Büyük ve kitlesel sergilerin yanında geleneksel sanat kurumlarına ve sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkan Avangart Hareket, sanata bakış açısını değiştirdiği gibi aynı zamanda sergileme modellerini de değiştirdi. Geleneksel estetikten uzak, izleyiciyi şok etmeye odaklı sanatsal stratejiler, sanatçıların sergileme süreçlerini de sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanmalarına neden oldu. Sanatçı küratörlerin ortaya çıktığı bu dönemde, tasarlanan sergiler sanatçının kendi anlatımını oluştururken küratörün de sanatsal anlam üretici haline getirdi. Başka sanatçıların yapıtları üstünden anlam üretmeye başlayan sanatçı küratörler, mekan, nesne, sanat eseri ve sergileme stratejileriyle sergilemeyi kavramsal bir boyuta taşıdılar.

II. Dünya Savaşı sonrasında Avangardların Amerika'ya göç etmek zorunda kalması aynı zamanda Amerikan Sanatı için önemli gelişmelerin yaşanmasına neden oldu. Amerikan Sanatına yön veren önemli kurumlardan olan MOMA ve Guggenheim Müzelerinin açılması, Amerikan Formalizminin şekillenmesinde etkili olduğu gibi Alfred Barr gibi küratörler aracılığıyla sanat tarihi içerisinde yer alacak nitelikte ve perspektifte sergilerin oluşmasına neden oldu. Yaratıcı ve entelektüel bir yaklaşımla Avangardların kullandığı stratejilerden yararlanan yeni nesil küratörler, sergilere uygun mekânsal tasarımlarla da izleyici etkilerken uyguladıkları stratejilerle farklı noktalara kaydılar. Müzedeki küratörün iktidarı, müze ya da modern sanat galerilerinin sergileme stratejilerine karşı çıkan, politik anlamda özgürlükçü yeni sanatsal formları denemeye açık bağımsız küratörlerin ortaya çıkmasına neden oldu.

Sanatsal bir ifade aracı olarak icadından itibaren tartışmalı bir konumda olan fotoğraf ise, özellikle 1960'lardan itibaren hem sanatçılar hem de küratörlerin tercih ettiği bir medyum haline geldi. Fotoğrafın sanatla olan çetrefilli ilişkisi, fotoğrafın sanatsal bir ifade aracı olarak kendini göstermesi uzun bir zaman olsa da gerçekliği temsili ya da gerçekliği manipüle etmedeki başarısı, fotoğrafın galerilerdeki yerini sağlamlaştırdı. Fotoğrafın görsel temsil üzerindeki hakimiyet ve gerçeklik temsilindeki başarısı fotoğraf küratörlerinin de etkili anlatılar oluşmasında etkili olmuştur.

Amerikan Modernizm'in etkili isimlerinden Alfred Steiglitz, Edward Steichen gibi formalist yaklaşımlı fotoğraf küratörleri gibi, fotoğrafın icadını yeni bir vizyon olarak değerlendiren, fotoğrafın çeşitli kombinasyonlara açık yapısını araştıran , deneyimleyen sanatçıların yapıtlarını sergileyen deneysel perspektifli küratörler de mevcuttu. Bu deneysel durumun önemli bir tezahürü FiFo sergisiyle ortaya çıkmıştır. Özellikle 1970'lerde etkili olacak olan video sanatının sergileme stratejilerine ilham verecek olan sinemadaki hareketli görüntü ile fotoğrafın hareketsiz görüntüsünü birleştiren deneysel sergi, tasarımıyla kullanılan projeksiyonlarla, film karelerinden çıkarılan ve büyütülen görüntülerle, hareket verilmeye çalışılan fotoğraf filmleriyle Çağdaş Sanattaki bir çok sanatçıya referans olmuştur.

1960'larda hem fotoğraf hem de Çağdaş Sanat alanındaki yaklaşma sergilere de yansımış, Çağdaş Sanat Müzelerinde fotoğraf sergilerinin yoğunlaştığı gibi aynı zamanda fotoğrafın da kavramsal bir anlatım geliştirdiği gözlemlenir. Geleneksel fotoğraf anlayışından uzaklaşan bu nedenle manzara, porte, belgesel gibi tarzlar içerisinde bireysel anlatım tarzına yönelen ve dönemin politik, siyasal ya da sosyal yapısını yansıtan fotoğrafçıları ön plana çıkartan küratöryel yaklaşımlar fotoğrafın güncellenmesinde etkili olmuştur. John Szarkowski'nin MOMA'da düzenlediği Yeni Belgesel sergisiyle belgesel fotoğraf içinde bulunduğu krizi aşarken William Jenkins'in Yeni Topografyalar sergisiyle de manzara fotoğrafçılığı krizi aşmıştır. Küratörün etkisinin sergileme haricinde sanat tarihi yazımı üzerindeki etkisi aynı zamanda fotoğraf küratörlerinin anlatıcı rolünü etkin kullandıklarını gösterir.

Bu anlatıcı rolünü deneyimlemek ve sanat tarihi yazımı konusunu deneyimlemek amacıyla fotoğraf tarihine kendi küratöryel bakışıyla yeniden ele almak istediğim Dünyanın Yedi harikası isimli sergi, tam olarak tasnifleyen, sınıflandıran,

düzenleyen, saklayan, koruyan, anlatı oluşturan küratörün deneyimini yaşamak amacıyla tasarlandı. Harikalar kabinesinde yer alan fotoğraflar, hem anlatıcı olarak küratörün yaklaşımının önemini vurgularken aynı zamanda fotoğraf tarihine yeni bir bakış açısıyla bir küratör olarak yaklaşımı deneyimlemeyi amaçlamıştır. Her bir kabine için seçilen fotoğraflardan fotoğraf tarihini anımsamamızı sağlayacak mnomonik metinler oluşturuldu. Serbest çağrışımla yazılan bu metinler, izleyiciye belirli hatırlama kodları verirken kabinelerin de tanımlanmasında etkili oldu.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

ALEXANDER, E. (1983). *Museum Masters: Their Museums and Their Influence*. (The American Association for State and Local History). Tennessee.

ALEXANDER, E. (1996). *Museum Masters: Their Museums and Their Influence* (American Association for State and Local History). California: AltaMira Press.

ALINDER, M. S. (2001). *Ansel Adams: Letters, 1916 - 1984*. Bulfinch

ARTUN, A. (2006). *Sanat Müzeleri Müze ve Modernlik*. İletişim Yayınları, İstanbul

ARTUN, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İletişim Yayınları, İstanbul

ARTUN, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze*. İletişim Yayınları, İstanbul

BÜRGER, P. (2003). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

BALDWIN, G., DANIEL, M., & GREENOUGH, S. (2004). *All the Mighty World: The Photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. New York: Yale University

BAUDELAIRE, C. (2004). *Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı*. (Çvr A.Berktaş,) İletişim Yayınları.

BLEESING, J. (1997). *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*. New York: Guggenheim Museum Publication

CABANNE, P. (1972). *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln



CHAMBERS, I. (2005). Göç, Kültür, Kimlik. Ayrıntı Yayınevi, İstanbul

DAVIDSON, S., & RYLANDS, P. (2004). Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler the story of art of this century. New York: Guggenheim Museum Publications.

DIDEROT, D. (2013). Paris Salon Sergileri. (Çvr.K. Özsezgin, )YKK Yayınları.İstanbul

DOTY, R. (1960). Photo Secession: Photography as a fine art. New York: Rochester George Eastman House.

EVANS, R., & MARR, A. (2016). Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment. New York: Routledge.

FFRENCH, Y. (1950). The Great Exhibition:1851. Wisconsin: Harvil Press.

FINDLEN, P. (1996). Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy. Berkeley: University of California Press.

FINEBERG, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri. Karakalem Kitabevi Yayınevi. İzmir

FREUND, G. (2006). Fotoğraf ve Toplum. Sel Yayıncılık, İstanbul

FOWLE, K. (2007). Who cares? Understanding the Role of the Curator Today. In H.Kouris, & S. Rand, Cautionary Tales : Critical Curating. New York.

GRASSKAMP, W. (1994). Degenerate Art and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed. Londra: Routledge.

HACKING, J. (2015). Fotoğrafın Tüm Öyküsü. Hayalperest Yayınevi

HARKER, M. (1979). The Linked Ring - The Secession in Photography In Britain,

1892- 1910. A Royal Photographic Society Publication.

HONNEF, K. (1997). German Photography 1870-1970: Power of a Medium. Dumont Buchverlag.

JOLLES, A. (2014). The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925–1941 (Refiguring Modernism). Penn State University Press.

KIMPEL, H. (1997). documenta: Mythos und Wirklichkeit. Köln: DuMont.

KORTUN, V. (2018). 20. İstanbul: Salt/Garanti Kültür A.Ş.

KORIS, H., & Rand, S. (2007). Cautionary Tales : Critical Curating. New York: apexart.

LEVINE, N. (1998). The Architecture of Frank Lloyd Wright. New Jersey: Princeton University Press.

LONGOLIUS, S. (2016). Performing Authorship: Strategies of "Becoming an Author" in the Works of Paul Auster, Candice Breitz, Sophie Calle, and Jonathan Safran Foer (Culture & Theory). Transcript-Verlag

MACGREGOR, N. (2003). Eighteenth Century:Enlightment. (A. Burnett, & K. Sloan, Eds.) Londra.

MADSOZKI, V. (2013). Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

McCLELLAN, A. (1994). Inventing the Louvre: Art, Politics, and Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Berkley: University of California Press.

MOELLER, Magdalena M. (1984). Der Sonderbund. In: Düsseldorf. Eine Gro stadt auf dem Weg in die Moderne. Der westdeutsche Impuls 1900-1914, Kunstmuseum Düsseldorf

NEIL, L. (1998). *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, New Jersey : Princeton University Press

OBIST, H. (2001). *Laboratorium*. Dumont.

O'DOERTHY, B. (2016). *Beyaz K p n İçinde*. (A. Antmen, Trans.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

PLOWMAN, P. (2009). *A New Translation of the B-text (Oxford World's Classics)*. Oxford University Press.

QUANTARA, D. (2013). *Beyond New Media Art*. San Francisco: LINK Editions.

RAN, N. (2008). *B t n Őiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

SHEEHAN, J. (2000). *Culture*. In: *The Nineteenth Century 1789–1914*. (Short Oxford History of Europe). (T. Blanning, Ed.) Oxford: Oxford University Press

SMITH, W. (1860). *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. London

SONTAG, S. (1999). *Fotoğraf  zerine*. İstanbul: AltıkkırkbeŐ Yayınları.

SPOTTS, F. (2003). *Hitler and the Power of Aesthetics*. The Overlook Press.

SZARSKOWSKI, J. (2009). *Looking at Photographs : 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art.

ŞİRİN, P. (2015). *K l Tigin Yazıtı Notları*. Bilge Kültür Sanat. İstanbul

TANNERT, C. (2004). *Men in black : handbook of curatorial practice*. In C. Tannert, & U. Tischler (Eds.). Berlin: K nstlerhaus Betanien

TANPINAR, A. (2017). *Huzur*. İstanbul: Dergah Yayınları.

TARLAN, A. (1945). *Hayali Bey Divanı*. İstanbul: Erenler Matbaası.

TAYLOR, R. (2007). *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, Metropolitan Museum of Art

THOMPSON, J. (1993). *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. London: Routledge.

WILLIAM, S. (1860). *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*

TUPITSYN, M., Pohlmann, U., & Drutt, M. (1999). *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet : Photography, Design, Collaboration*. Yale University Press.

TURNER, F. (2012). The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America. *Public Culture*, 24(1), 55-84.

WARREN, L. (2005). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography (3 Volumes)*. Routledge.

WELLZ, L. (2015). On and Beyond the White Walls. In L. Wellz, *Photography a Critical Introduction*. London: Routledge

WESTON, Naef. J. (1978). *The Collection of Alfred Stieglitz: Fifty Pioneers of Modern Photography*, Metropolitan Museum of Art, New York

WRIGHT, T. (1999). *The Photography Handbook*, Routledge, New York

### **Dergi ve Makaleler**

ACORD, S. K. (2010, Aralık 18). Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art. *Qualitative Sociology*, Sayı 33(4), s: 447-467.

ASLAN, G., & BULUT, Ç. (2014, Temmuz 4-14). The Role of Curator in Postmodern

Epoch: A Manager, A Leader, An Innovator or All? *International Journal of Cultural and Creative Industries*, 1(3).

BARBARA, P. (1995). Collecting Is the Noblest of All Passions: Wilhelm von Bode and the Relationship between Museums, Art Dealing, and Private Collecting. *International Journal of Political Economy*, Sayı 25, s: 9-32.

BERMAN, A. (2000). As National as the National Biscuit Company; The Academy, the Critics, and the Armory Show, *Rave Reviews American Art and Its Critics, 1826–1925*. *National Academy of Design*, s:131.

BIRNBAUM, D. (2005, Yaz). When Attitude Becomes Form. *Artforum*, sayı 43.

BREMER, M. (2015, Ekim 12). Modes of Making Art History: Looking back at documenta 5 and documenta 6. *Stedelijk Studies*, 2.

BUCHLOH, B. (1989). The Whole Earth Show, *Art in America*. *Cilt 77s:5*, s:150-159.

CANADAY, J. (1962). Museum Director Solves Problem; Guggenheim Official Faces Troubles of Architecture. *The New York Times*, s:25-47.

COUSJIN, M. (2016, Haziran 21). Marcel Duchamp and the art of exhibition making . *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, Cilt 10 sayı 1, s:143-149

DEMOS, T. (2014, Mayıs 21). Duchamp’ın Labirenti: "First Papers of Surrealism, 1942". *skopdergi*(6).

FLOYD, K. (2017). Writing the Histories of Dada and Surrealist Exhibitions: Problems and Possibilities. *Dada/Surrealism*, Cilt 1 sayı (21).

GREEN, J. (1973). *Camera Work: A Critical Anthology*. New York: Aperture 1973, s.12-23

HANRU, H. (2014). In Defense of Difference: Notes on Magiciens de la terre, Twenty-

five Years Later. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Cilt 13sayı 3, s:7-18.

HATTAWAY, M. (1978, Nisan- Haziran). Bacon and "Knowledge Broken": Limits for Scientific Method. *Journal of the History of Ideas*, 39(2),s: 183-197.

HERZFELDE, W., & Doherty, B. (2003, Yaz). Introduction to the First International Dada Fair. *The MIT Press*, 105(Ekim), s: 93-104.

JOHANSEN, S. (1996, Yaz). The Great Exhibition of 1851: A Precipice in Time *Victorian Review*, Cilt 22 sayı:(1), s:59-64.

LEWITT, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum* 1967, Yıl 5, Sayı 10, s. 79-83

KEURS, P. (2010). Museums between Enlightenment and Romanticism. Early nineteenth century roots and modern practices, *University Museums and Collections Journal*, Sayı 3

KOBAYASHI, M. (2003). The Power of Display: "Road to Victory" and the Display Design of Herbert Bayer. *Bigaku*, Cilt 53 sayı 4, s:56.

KRZYS Sophia (2010). Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art, *Qualitative Sociology*, 18 Aralık 2010, Yıl 4, Sayı 33, s. 447-467

McGOVEN, F. (2018). From "Transformer" to "Odarodle:"A brief history of exhibiting queer art in the German-speaking world, *Oncurating*, Mayıs 2018, Sayı 37, s.47

MYERS, J. (2012). Documenta Stationery, *Mousse Magazine*, Yaz, s.34

NEIL Levi (1998, Yaz). "Judge for Yourselves!"-The "Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle, *The MIT Press*, s:41-64

NEUMANN, E. (1967). Russia's "Leftist Art" in Berlin, 1922, *Art Journal*. - Sonbahar 1967-1, Sayı 27, s. 20-23

ORBİST, H. (1997). In the Midst of Things, at the Centre of Nothing, Art & Desing Magazine Profile 1997, Sayı 52

ROBERTS, P. (1994). The Royal Photographic Society Collection: A Companion to the Photographic Journal Vol. 134, Sayı 10

SCHNEEDE, Uwe M. (2014). Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938 Skopdergi, 21 Mayıs 2014, sayı 6

SERBESTOĞLU, İ. ; AÇIK, T. (2013). Osmanlı Devleti'nde Modern Bir Okul Projesi: Müze-i Hümayûn Mektebi, Gazi Akademik Bakış 2013, 12, Yıl 6, s. 157-172

SMITH Ralph A. (2005 Yaz) Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art by Sybil Gordon Kantor, The Journal of Aesthetic Education, University of Illinois Press, Yaz 2005. - Sayı. 39. - s. 97-103

STECHEIN, E. (1958). Photography: Witness and Recorder of History, Wisconsin Magazine of History, 1958-3, Sayı 41, s. 160

TUMBLIR, J. (2010). New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape, X-TRA, 2010, 4, Sayı 12

TURNER, F. (2012). The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America, Public Culture – 2012-1, Yıl 24, s. 55-84

THEA, C. (2001). Here Time Becomes Space: A Conversation with Harald Szeemann, Sculpture Magazine, 2001, Yıl 5, Sayı 20

VICK John (2008). A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition, toutfait, 1 Mart 2008

WEINER, Andrew.S. (2009). Memory under Reconstruction: Politics and Event in

"Wirtschaftswunder" West Germany, The MIT Press, sayı 37, s.94-124

### İnternet Kaynakları

ALLEN, G. (2011, Şubat 24). (T. R. Beyond, Producer)

<https://greg.org/archive/2011/02/24/the-road-to-victory-and-beyond.html>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

ANNUAL CYCLOPEDIA. (1863). Erişim Tarihi 12 Ekim 2019 Annual Cyclopedias:

<https://archive.org/details/appletonsannualc13newyuoft/page/>

ARTUN, A. (2004). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm.

<http://www.aliartun.com/yazilar/baudelairede-sanatin-ozerklesmesi-ve-modernizm/>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

ARTUN, A. (2017). Sanat Galerisinin Sonu.

<http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-galerisinin-sonu/>

Erişim Tarihi 13 Ekim 2019

BRENSEN, M. (1988, Ağustos 7). *New York Times*. (A. VIEW, & J. H. Message,

Producers) [https://www.nytimes.com/1988/08/07/arts/art-view-jenny-holzer-the-](https://www.nytimes.com/1988/08/07/arts/art-view-jenny-holzer-the-message-is-the-message.html)

[message-is-the-message.html](https://www.nytimes.com/1988/08/07/arts/art-view-jenny-holzer-the-message-is-the-message.html) (Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

BRITANNICA (2019). Britannica: <https://www.britannica.com/technology/Pictorialism>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

COMMUNIO. (2010, Mart 25).

<http://communio.stblogs.org/index.php/2010/03/dominicans-and-the-liturgy-rec/>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)



COTTER, H. (2012, Ekim 25). The New York Times. (R. t. Show, Producer)  
<https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/two-exhibitions-re-examine-the-1913-armory-show.html>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

DAGEN, P. (2012, Ekim 2). The Guardian.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/02/modern-art-retrospective-exhibition-cologne> (Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

DARTMOUTH COLLEGE. (n.d.).  
[http://www.dartmouth.edu/~russ15/russia\\_PI/Russian\\_art.html](http://www.dartmouth.edu/~russ15/russia_PI/Russian_art.html)

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

DOCUMENTA. (2019) [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_5](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5)  
(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

DOCUMENTA (2019). [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_6](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_6)  
(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. (2019). <https://www.britannica.com/topic/cabinet-furniture>  
(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA <https://www.britannica.com/art/Salon-French-art-exhibition>  
(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (n.d.). (Peredvizhniki, Producer)  
Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Peredvizhniki>  
(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (2019). <https://www.britannica.com/art/Salon-French-art-exhibition>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (2019).

<https://www.britannica.com/biography/Raoul-Hausmann#ref1204342>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

e-skop. (2014).

<https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

FINDLING, J. (2019).

<https://www.britannica.com/topic/worlds-fair>

(Erişim 12 Eylül 2019)

FOLLEY, G. (2000). The Enlightenment, Imperialism, and the Evolution of Museums

[http://www.kooriweb.org/foley/essays/pdf\\_essays/museums.pdf](http://www.kooriweb.org/foley/essays/pdf_essays/museums.pdf)

(Erişim Tarihi 22 Eylül 2019)

GEN, E. (2012).

<https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847>

(Erişim Tarihi 12 Ekim 2019)

GUGGENHEIM (2019)

<https://www.guggenheim.org/history/foundation>

(Erişim Tarihi 11 Eylül 2019)

HAACKE, H. (2018). Ders Çıkartmak: Documenta Komplosu

<http://www.e-skop.com/skopbulten/ders-cikarmak-%e2%80%9cdocumenta-komplosu%e2%80%9d/3706>

(Erişim Tarihi 21 Eylül 2019)

HARKNESS Kristen M. (2019) An Introduction to The Peredvizhniki

<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/russia-peredvizhniki/wanderers/a/an-introduction-to-the-peredvizhniki-the-wanderers>

(Erişim Tarihi 12 Eylül 2019)

HERMANN Daniel (2014). Starting With A Bang: Hannah Höch And The First International Dada.

<http://www.thewhitereview.org/feature/starting-with-a-bang-hannah-hoch-and-the-first-international-dada-fair/>

(Erişim Tarihi 12 Eylül 2019)

HOLPUCH, A. (2012). ndres Serrano's controversial Piss Christ goes on view in New York

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/28/andres-serrano-piss-christ-new-york>

(Erişim Tarihi 21 Eylül 2019)

JOSENHANS, F. (2013). FiFo, Un Framed

<https://unframed.lacma.org/2013/08/06/fifo>

(Erişim Tarihi 20 Eylül 2019)

KANFER, S. (2017). Photofocus

<https://photofocus.com/photography/book-review-the-photographers-eye/>

(Erişim Tarihi 17 Eylül 2019)

MANIFESTA (2019)

<https://manifesta.org/biennials/about-the-biennials/>

MANIFOLD (2019). Siborg ve Yumuşak Makine Mimarlığı

<https://manifold.press/siborg-ve-yumusak-makine-mimarligi>

(Erişim Tarihi 12 Eylül 2019)

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/muse>

(Erişim Tarihi 16 Eylül 2019)

MOMA (2019)

<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lugon.pdf>

(Erişim Tarihi 17 Eylül 2019)

MOMA (1967)

<https://stories.moma.org/reopening-the-book-on-new-documents-50-years-later-f62a4b78d363>

(Erişim Tarihi 17 Eylül 2019)

LEWIS Geoffrey D. (2019).

<https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution/Museums-and-national-identity>

(Erişim Tarihi 13 Eylül 2019)

HERTZMANN Aaron (2018).

<https://medium.com/@aaronhertzmann/how-photography-became-an-art-form-7b74da777c63>.

(Erişim 12 Ekim 2019)

O'HAGAN Sean. (2010)

[www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes](http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes).

(Erişim Tarihi 13 Ekim 2019)

OLLMAN Leah (2009).

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-photos15-2009nov15-story.html>.

(Erişim Tarihi 13 Ekim 2019)

PEREZ Adelyn (2010). Ad Classics: Solomon R. Guggenheim Museum /Frank Lloyd Wright

<https://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright/>

(Erişim Tarihi 13 Eylül 2019)

POP ART HISTORY (2019)

<http://www.poparthistory.com/independent-group.html>

(Erişim Tarihi 18 Eylül 2019)

RODINI E. (2019).

<https://www.khanacademy.org/humanities/approaches-to-art-history/understanding-museums/a/a-brief-history-of-the-art-museum-edit>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

ROSENFELD, J. (2004).

[https://www.metmuseum.org/toah/hd/sara/hd\\_sara.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/sara/hd_sara.htm)

SHARP, Sara R. (2015). Curating a Contemporary Cabinet of Curiosities

<https://hyperallergic.com/188131/curating-a-contemporary-cabinet-of-curiosities/>

(Erişim Tarihi 14 Eylül 2019)

SMITHSON ROBERT (1972)

<https://contempoart.files.wordpress.com/2011/08/smithson-cultural-confinement.pdf>

(Erişim Tarihi 15 Ekim 2019)

SOOKE Alastair (2016). Cabaret Voltaire: A night out at History's Wildest Nightclub, BBC.com

<http://www.bbc.com/culture/story/20160719-cabaret-voltaire-a-night-out-at-historys-wildest-nightclub>

(Erişim Tarihi 11 Eylül 2019)

SZARKOWSKI, J. (1967).

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3860/releases/MOMA\\_1967\\_Jan-June\\_0034\\_21.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010)

(Erişim Tarihi 17 Eylül 2019)

TATE (2019)

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

(Erişim Tarihi 23 Eylül 2019)

TIME (2014).

<https://time.com/3590400/how-12-exhibitions-two-museums-and-one-gallery-changed-photography-forever/>

THE ART STORY (2019)

<https://www.theartstory.org/venue/museum-of-modern-art/>

(Erişim Tarihi 20 Eylül 2019)

THE ART STORY (2019)

<https://www.theartstory.org/gallery-10thstreet.htm>

(Erişim Tarihi 20 Eylül 2019)

THE NEW YORK TIMES (1852)

<https://www.nytimes.com/1852/07/17/archives/the-worlds-fair-in-newyork.html>

THE NEW YORK TIMES (2012)

<https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/two-exhibitions-re-examine-the-1913-armory-show.html>

THE TELEGRAPH (2019)

<https://www.telegraph.co.uk/news/2019/09/28/british-museum-sees-light-visitor-figures-error/>

(Erişim Tarihi 21 Eylül 2019)

THE WALT WHITMAN ARCHIVE (1871)

<https://whitmanarchive.org/published/LG/1881/poems/92>

(Erişim 20 Eylül 2019)

TÜRGEN Nurbanu (2010). MoMA Daha Başlangıcından itibaren Bir Referans Kaynağı, hem de Somut Bir Adres Olmuştur. Aktitera Söyleşi

<http://www.arkitera.com/soylesi/moma-daha-baslangicindan-ibaren-hem-bir-referans-kaynagi-hem-de-somut-bir-adres-olmustur/>

(Erişim 12 Eylül 2019)

VELİMİROVIĆ, A. (2018) The Family Of Man Exhibition

<https://www.widewalls.ch/edward-steichen-the-family-of-man-exhibition/>

(Erişim Tarihi 20 Eylül 2019)

VICTORIA & ALBERT MUSEUM (2014). “Entartete” Kunst Digital reproduction of a typescript inventory prepared by the Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

[https://www.vam.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0020/240167/Entartete\\_Kunst\\_Vol1.pdf](https://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0020/240167/Entartete_Kunst_Vol1.pdf)

(Erişim 23 Eylül 2019)

VICTORIA & ALBERT MUSEUM (2019). 1858 Exhibition of the photographic Society of London

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/1858-exhibition-of-the-photographic-society-of-london/>

(Erişim Tarihi 20 Eylül 2019)

WERNER Alex. (2019)

[https://archives.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/museums\\_and\\_history.html#2](https://archives.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/museums_and_history.html#2).

(Erişim Tarihi 12 Eylül 2019)

WIKIPEDIA (2019) Cabinet of Curiosities

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet\\_of\\_curiosities](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities)

(Erişim Tarihi 13 Eylül 2019)

WIKIPEDIA (2019) Great Exhibition

[https://en.wikipedia.org/wiki/Great\\_Exhibition](https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Exhibition)

(Erişim Tarihi 12 Eylül 2019)

WOLFE, K. (1998). The Walt Whitman Archive

[https://whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry\\_53.html](https://whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry_53.html)

(Erişim Tarihi 20 Eylül 2019)

WU, Chin-Tao (2016). Bienaller ve Sanat Fuarları

<https://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137>

(Erişim Tarihi 21 Ekim 2019)

YILDIZ, M. (2015). Sanatçıların Küratörlere Karşı Hak Arayışı



[https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatci-hakki-sanatcilarin-kuratorlere-karsi-hak-arayisi/2422#\\_edn5](https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatci-hakki-sanatcilarin-kuratorlere-karsi-hak-arayisi/2422#_edn5)

(Erişim Tarihi 23 Eylül 2019)

### **Kitap İçi Bölüm**

FOWLE, K. (2007). Who cares? Understanding the Role of the Curator Today, Cautionary Tales : Critical Curating, Editör Heather Kouris & Steven Rand, New York

KARMEL, P. (2000). Marcel Duchamp, 1917: The Not so Innocent Eye. In S. Greenough, Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries . (s 221-28).Washington DC: National Gallery of Art.

MCALEER, J. (2016). The case of Thomas Baines, curator-explorer extraordinaire, and the display of Africa in nineteenth-century Norfolk. In S. Longair, & J. McAleer (Eds.), Curating Empire: Museums and the British Imperial Experience (pp. 17-37).Manchester and New York: Manchester University Press.

MCBRIDE, P. (2016). Narrating in Three Dimensions: László Moholy-Nagy's "Vision in Motion". In P. McBride, The Chatter of the Visible (pp. 83-110). University of Michigan.

MOELLER, M. (1984). Der Sonderbund. In: Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne. Der westdeutsche Impuls 1900-1914, Kunstmuseum Düsseldorf .

MUSACHÍO, J. (2007). Objects and Identity: Antonio de' Medici and the Casino at San Marco in Florence. In J. Martin (Ed.), The Renaissance World (s. 481-581). New York - London: Routledge

O'NEILL, P. (2009). The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. In J. Rugg, Issues in Curating Contemporary Art and Performance. University of Chicago Press.

SVASEK, M. (2007). Museums: Space, Materiality and the Politics of Display, Anthropology, Art and Cultural Production, Editör, John P. Mitchell, Pluto Press

TANNERT, C. (2004). Men in black : Handbook of Curatorial Practice, editör. Tannert Christoph and Tischler Ute . - Berlin : Künstlerhaus Betanien, 2004.

YARDIMCI, Sibel. (2015). Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı? Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik, Editör Ali Artun, İletişim Yayınları

WELLZ, L. (2015). On and Beyond the White Walls, Photography a Critical Introduction, London- New York : Routledge

WINTER, R. (2015). The Death of Semiology After Conceptual Art, Proceeding of the National Conference on Undergraduate Research, Konferans

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Adı Soyadı:** Özlem TEZCAN

**Doğum Tarihi:** 21.06.1985

**Doğum Yeri:** İstanbul

### **Eğitim Bilgileri**

İzmir Ekonomi Üniversitesi GSF, İletişim Tasarım Bölümü, Lisans (2005)

Dokuz Eylül Üniversitesi GSF, Fotoğraf Bölümü, Lisans (2012)

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon (2011-2013)

### **İŞ DENEYİMLERİ**

İZMİR TİCARET ODASI / Fotoğrafçı

TÜRKİYE OKÇULUK FEDARASYONU / Aktüel çekim

ÖZEL EGE KOLEJİ / Fotoğraf Eğitimci

ARNO MİMARLIK / Görsel Sanat Danışmanlığı

FUNORG / Konferans, Konser ve etkinlik fotoğrafçısı

ALGİDA / Fotoğraf çekimi

SEKA Belgeseli ve Kentsel Dönüşüm Kadifekale Belgeseli

PLATO FİLM, STAR GAZETESİ, KANAL24 / Staj

### **SERGİLER, ÖZEL PROJELER VE EĞİTİMLER**

2018 Kazım Türker Sanat Galerisi 'Karnaval ve Argüman' adlı Karma Sergi - İZMİR

2018 Yüksek Oda Sanat Galerisi 'Handmade PhotoBook' adlı Sergi - İZMİR

2018 K2 Güncel Sanat Merkezi 'MANİFESTO' adlı Karma Sergi - İZMİR

2018 Galerisi F1 'hypertext' adlı Karma Sergi - İZMİR

2018 İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi 'DİP' adlı Multidisiplinler Sergisi - İZMİR

2016 D.E.U. G.S.F. Resim Bölümü Koridor Galerisi 'DOXA' adlı Karma Sergi - İZMİR

2016 D.E.U. G.S.F. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi kapsamında 'PUNCTUM' adlı Karma Sergi - İZMİR

2016 D.E.U G.S.F. Sergi Salonu 'YER-LEŞ-ME ' adlı Karma Sergi - İZMİR

2016 Ayios Haralambos Kilisesi – 'SOMNİUM' adlı Karma Sergi – İZMİR

2016 K2 Güncel Sanat Merkezi 'MAHRUMİYET' adlı Karma Sergi- İZMİR

2015 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi "Bir Sergi Gerçekleşecektir" adlı Karma Sergi – İZMİR

2015 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi "TİNELİNE" adlı Karma Sergi -İZMİR

2014 Proje Müphem / Müphem Sergi – Project Ambiguous / Ambiguous Exhibition, Kare Sanat-İSTANBUL

2014 Kentsel Dönüşüm ve Kadifekale Kolektif Fotograf Sergisi -İZMİR

2013 Konak Belediyesi 'Hayaller Mozaikle Gerçek Oluyor' Özel Çocuklar Mozaik Proje Fotoğrafçısı-İZMİR

2012 Bremisches-Ein Fotografisches Tagebuch von ÖZLEM TEZCAN 2012 adlı Kişisel Sergi- ALMANYA

2011 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2011 adlı Karma Sergi-İZMİR

2007 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi 'Hüsni Tekin Anısına' adlı Karma Sergi-İZMİR

2012 Almanya- Bremen Kardeş Şehir Projesi Sanat Bursu

2011 Reklamcılık Vakfı Vodafone Freezone 1.Çaylaklar Yaz Kampı

2011 5N1K +1T Gazete Tasarım Günleri

2007 NTV MSNBC, Kodak ve Milli Eğitim Bakanlığının ortak projesi "Çocukların Gözünden Türkiye" çalışmasının proje eğitmenliği